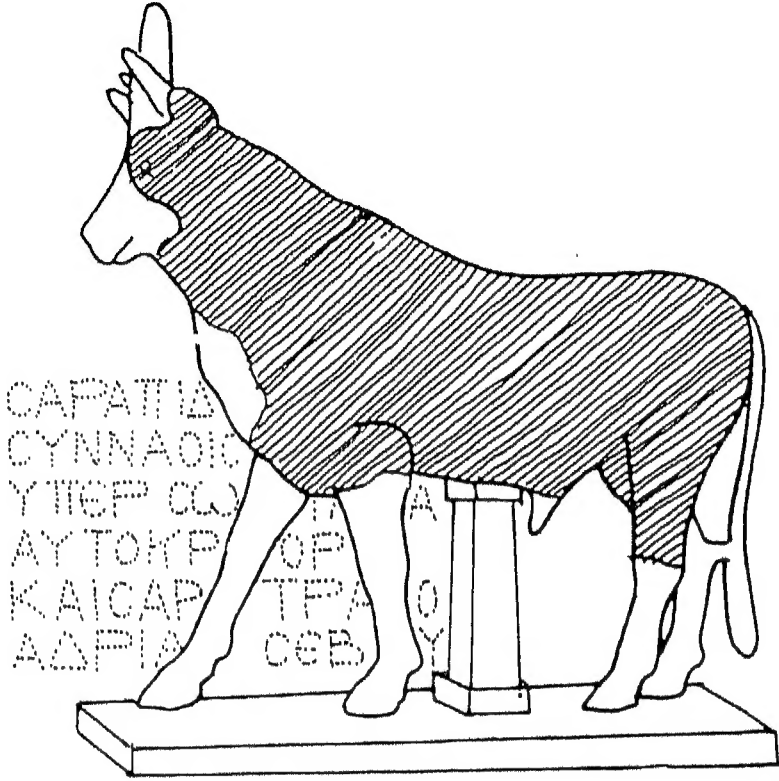


كتالوج ٧٧



قراءة فنية لأثار مصرية

فاطمة مذكور احمد عبد الفتاح

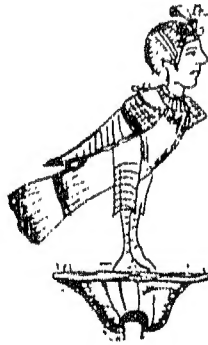
كتالوج ٧٧ - الكتاب الخامس

قراءة فنية لآثار مصرية

تأليف

أحمد عبد الفتاح

فاطمة مذكور



مراجعة

أ. د. داود عبد الله داود الفنان أ. د. أحمد عبد الوهاب
رئيس قسم الآثار - بآداب الاسكندرية رئيس قسم النحت بالفنون الجميلة بالاسكندرية

الاهـداء

الى الدكتور أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار الذى أدار بقوة
الدولاب البشرى والادارى لهيئة الآثار المصرية وأزاح تراب النسيان
واهمل السنين من على وجه مصر القديم .
تقديرًا واعترافًا بالعطاء العظيم لمصر ..
وفكر الانسان من أحد رجالها الأبطال .

أبناء الهيئة
فاطمة مدكور
أحمد عبد الفتاح

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة

علمنا سويا بالمتحف اليوناني الروماني - فاطمه مذكور أرمم الآثار -
القطع الفنية القيمة والنادرة - أحمد عبدالفتاح أقوم بأعمال التنقيب
مع البعثة البولندية بمنطقة كوم الدكة بين أطلال الحمامات الرومانية القديمة
والجدران - وقد أتاحت طبيعة العمل الذي ينفرد بالخاصية الثقافية التي
تتصل بالجذور القومية والفنية لبلادنا مصر ، فرصة حوار بين الحين والآخر ،
لكنة حوار ليس من قبيل تلك الشريرة واللغو الغير مجدى - لم تكن تلك
شريرة عن ما ينفع النفس ويخص الذات ، بل كان حوار فيما ينفع الناس . .
كل الناس . . كل أولئك اللاهون عن التأمل فى عمق الأثر والى المتطلعون الى
مصر بشغف . لقد كانت تلك الزخائر الفنية الأثرية المعروضة فى قاعات
المتحف الفسيحة وظلال جدرانها المهيبة موضوعا لتلك الأحاديث والأفكار
والجدل عن الحقيقة الموضوعية المتعلقة بالمعرفة بالأثر مع التأمل والفحص
والتحليل الفنى بجانب الحقيقة الموضوعية المتعلقة بالابداع الفنى فى صياغة
الأثر . وإذا كانت المقدرة على التأريخ والتقييم لذلك الأثر فى مقدور رجل
الآثار فان فهمه واستيعاب خطوطه المادية المجسدة الواضحة والنفوذ الى
أسراره الباطنة وعمق الابداع هو فى مقدور زميله الفنان المعاصر فقط
ولا يقوى عليه سواه . فان للفنان على مر العصور لغة ومفردات متصلة ومهما
استفلقت على أى من رجال التخصص والمعرفة فانها بملولاتها الظاهرية
على الأقل ومدى الابداع الكامن بها لا يخفى على أجيال الفنانين ، وخاصة
المصريون منهم والتميزون بالجوهر الثمين والمنصهر باطنهم بالجذور الصلبة
لأجدادهم المصريون القدماء مؤسسى فجر الحضارة والارتقاء الانساني
المبدع ومهما باعدت بينهم القرون بدءا من ذلك الفنان القديم الذى صاغ
أوليات ودقائق التعبير الفنى الى عصرنا هذا .

لم تكن عبثا تلك الكلمات التى تبدلت فى أوقات النهار فى حقول
التنقيب والترميم ، وبين تلك الموجودات الأثرية الرائعة من تماثيل لأبى الهول
وحورس الصقر وسرابيس وعرائس التناجرا .

والكتاب بذور لمحاولة تأمل أن يقدر أن نستمر في تكوينها وصياغتها حتى تسد الثغرة القائمة منذ زمن ما بين تخصص الأثرى والفنان - وأن تحدث اللقاء بينهما . ولولم نعمل في المتحف سويًا لم قدر لنا أن نبدأ هذه المحاولة قط والتي كان الدافع اليها شعورا عيقًا لا يقاوم تجاه الفن والآثار وبصفة الأثر أنه مرجع حضارى فنى وعلمى للفنان المعاصر والدارس المتخصص على السواء . . فالأثر له القدرة في جذب خيط الحوار العميق والجاد حوله ومن أى مدخل حيث تؤدى الجزئية الى الشمولية وحيث ترمى الشمولية أيضا الى الجزئية الدقيقة في اتصال رائع .

وحيث تحار العين العادية في فهم الأثر وحل طلاسمه الثقافية والجمالية .

فالأثر القديم يصل إلينا مضافا الى حالته المعاصرة الراهنة بعد - التقاطه وانتشاله - والغريب أن كل قطعة أثرية تصل إلينا بطاقتها الابدائية والمدخرة بداخلها ، بالرغم من عوادي الدهر وتحطيم القرون وعبث البشر ، وحيث يعجز الانسان المتخصص والعادى عن فهم كافة المدركات الفكرية والثقافية للعصور القديمة .

ومن الطريف أن هذا الكتاب يمكن أن يجعل القارى يحاول الوقوف أمام الأثر مباشرة في مكان عرضه بالمتحف أو في مكانه الأصلي - ومتابعة التحليل الأثرى والغنى مع الرومية والتأمل المباشر في حوار حى ومتجدد مما يساهم في صحة الوجدان المصرى بالقيم الرفيعة الثمينة والمدخرة داخل نفسه وكيانه لينطلق بها نحو رحابة المستقبل والمجد الحضارى المتصل بالماضى والمتطور الى العزة والعظمة الدائمة .

ولا ننسى زميلنا الفنان الراحل والزميل بالهيئة - زميل الجيل - وزميل الطموح الجاد والآمال والتفاؤل الرائع ببلدنا الحبيبة مصر الأخ / رأفت عبد الله - مراقب الترميم بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية على ما كان يعقده من أمل لجهدنا ولظهور هذا الكتاب الذى هو ثمرة

للحوار القيم الجاد لاثنيين من جيله ، يشرب وجدانهم المصرى النسى
الفهم والتأمل للقيم العظيمة الراقية التى أوجدها أجدادنا المصريون
العمالقة على أرض مصر .

وأخيرا نتوجه بالامتنان والشكر للفنان عصمت داوستاشى لتعاونيه
المخلص معنا فى اعداد واخراج هذا الكتاب .

أحمد عبد الفتاح	فاطمة مذكور
محرر المادة الأثرية	محررة التحليل الغنى والرسوم





الكاتب المصري

الكاتب المصري

حسن رع

ابن الملك منكأورع تثنال على هيئة الكاتب المصري ، وقد كان الأمراء المصريون في عصر الدولة القديمة أول من مثلوا على هذه الهيئة ، وقد كانت وظيفة الكاتب في الدولة القديمة من الوظائف الهامة الرفيعة ومن دلائل الرقي الفكري الثقافي لشاغل تلك الوظيفة ، وقد كان الاعتقاد قديماً بأن ملك مصر ذاته سوف يصبح في العالم الآخر كاتباً للاله " رع " يقوم بفض خطاياه وختمها كما أنه كانت هناك علاقة هامة بين مهنة الكتابة فقد كان الكثير من الكهنة يقومون بوظائف الكتابة في المعبد ولصالح الدولة ويبدو أن الكهنة كانوا يختارون من بين الكهنة والتمثال من قطع النحت التي ترجع لفن آخريات الأسرة الرابعة وهو ناطق بوجه العصر وتقاليده في الجلمه للشخص الممثل ونظراً لاهمته المتجهه الى اللانهايه وقرطاس البردي المنشور فوق الركبه وحاله الجزع والابتهاال الغارق بها التمثال الذي ولا بد أنه قطعه من قطع الفن الجنائزى وأحد جزور الفن المصري القديم الذي أخرج منذ قليل تماثيل زوسر من الحجر الجيري وخفر من حجر الديوريت ، وكاتب متحف القاهرة يلى بقليل الكاتب متحف اللوفر وروائع الحضاره المصريه في سلسله من البهاء لم تنقطع طوال عصور التاريخ المصري القديم .

٩٠ ع

● الأسرة الرابعة - الدولة القديمة .
متحف بوسطن (الولايات المتحدة الأمريكية)

التحليل الفني :

تمثال الكاتب المصري بمتحف الفنون الجميلة بهيوسون

الأسرة الرابعة ٢٨٥٥ ق.م.

خونسو

عمل فني " فن النحت " هو تمثال لكاتب مصري - صورة جمالية تشكيلية مستخلصة من الطبيعة المطلقة .

٥ نرى التمثال على حالته بمناطق التشويه عند اليد اليمنى والقدم اليسرى داخلين في نطاق الرؤية الفنية فأصبحت جزءاً لا يتجزأ من التمثال وأن الظلال والضوء الواقع عليهما أصبح داخلاً في انسيابية مع القوانين العامة للتمثال للظل والنور - ولا نشعر بأي نفاذ من وجود مثل هذا التشويه فقد تعودنا رؤية الفن القديم بتشويهاً وكسره في رضا وعدم ازعاج فيعتبر الأثر على حالته متضمناً التشويه فيه صورة كاملة متكاملة - وخاصة أنه أثر من الفن المصري متضمناً معه التاريخ الطويل ومن خلال ذلك التشويه يذكرنا الأثر بوطأة الأحداث وقسوتها عليه . وبعبارة عن ذلك - فهناك إنسجام وشعور بالافتنان نحو الأثر - ونتأمل ذلك فنجد أنه : يأخذ التمثال حركة ثابتة - ستاتيك تعكس فينا شعوراً أو رد فعل للشعور - حركي أي ديناميكي .

٦ اذن فالتمثال غير متجمد بذلك الثبات - فهو يخضع لنظرية فنية تؤدى من تأثير شكل الثبات المقنن الوضع الى الحركة الداخلية تنبثق من داخله الى داخلنا .

٧ نرى التشريح في الجسم الجالس للتمثال آخذاً منطقاً رياضياً بعض الشيء ، تنبسط المساحات لعضلات الجسم ويعكس ذلك الاضاءة والظلال في تناغم هادئ - بنعومة انسيابية تنتقل على ملامسه ومسطحاته .

٨ فان تلك الدراسة التشريحية العميقة خلف مسطحات التمثال الهادئة هي استخلاص الانساق والجمال من الطبيعة الجامعة " للجمال والنشاز معا " ، وتم ذلك بنظرة خاصة للفنان مسوقاً في عصره بسمات خاصة خاضعة لقوانين جمالية

ناضجة مدعمة بقوانين روحية عميقة رزينة بجلسة رياضية موظفة لشكل محدد ،
بها. ايحاء الى الجدية الشديدة في احترام ووقار شبيهه بجلسة الرياضة الجسدية الروحانية في
طقوس اليوجا وحيث تكون أجهزة الجسم في اتزان* بحضور قوى وتعمل بأعلى قدرة صحية ونفسية لها.

• وبما أنها جلسة رياضية تستمر لزمن طويل جدا " تجسمت في جلسة
التشال أمانا " يصل الانسان من خلالها الى مشاعر روحية لا نهائية الحدود
في اللا شعور والوعى تشبه العبادة (وقد تجسم ذلك الثبات الطويل بالمضامين
الشكلية والروحية لغن طقوس اليوجا في كل التماثيل المصرية) .

• فان التشال في فن النحت هو ثبات الحركة عند وضع خاص ومحدد يضمن
قانون الجلسة الدائمة العريضة (التي توحى بالاستقرار) للجسم البشري وقد
نجح المصريون بذلك التحديد للحركة في التشال المصري عامة هو احتواء عميق
لتلك الطقوس التأملية التي تميز الحضارات الشرقية - وبذلك التوضيح فقطوس
اليوجا ليست خاصة بالشرق الصين والهند .

• وانما استهله الفكر المصري في أقوى صوره وفي أجمل بهاء للمشاعر الروحانية
- بتغلغل هائل العمق في الحضور الانساني وعلاقته بالنظرة الكونية الانهائية .

• فتشكل التشال في الفن المصري بذلك الوضع كوسيلة الى الجلسة المثالية
الحكيمة في وضع به ايحاء لطقوس دينية يثبت عليها التشكيل فيصبح الوضع على
ذلك دائم يهيى لصاحبه عبادة متجددة حتى يوم البعث وتتعرف عليها السروح
وهي في ذلك الوضع أمام الاله - والملك صورة الاله وأمام العقيدة بشكل كوني
أبدى في سعادة مستمرة ، مستمرة ، مستمرة كاشعاع ثابت المصدر ومتصل السريان .

• وبناء على ذلك ننظر الى ملامح الوجه - طبيعة واقعية مثالية بهي كامل
للتشريح والدراسة تعطى احساس بالحياة والرغد - نظرة للامام ثابتة تشيع فيها
اهتسامة خافتة - فيعبر الوجه عن راحة ابدية (سعادة دائمة وتخرق نظرة العينين
من خلال ذلك الى ما بعد الواقع - تخرق غلالات ومجالات السكون العميقة .

• .. فان نظرة الوجه التي للامام - بذلك المنطق تسيطر على مشاعرنا كلية
وكاننا أستقطنها الى العالم الخاص بالتشال أو الذي يرمى اليه الفكر خلف التشال

فتستغرق نفوسنا في رحلة كونية المراد الدخول الى منتهاها فكأننا مشدودين - نفقد احساسنا بواقعنا ونعيش في واقع آخر - لا نهائي المعاني الانسانية والحدود المادية - فينقلنا ذلك من عالمنا الى عالمه فنظرة العينين بالوجه الذي صنع بديرية واقعية في التشريح بذلك التصرف الفني الجمالي في علاقات عناصر الوجه في نعومة وانسجام .

• فهذه النظرة امتداد للجلسة الرياضية الغنية المكتملة جوانب الا تزان فسي الحركة البشرية وترتفع بالروية المارة على وضع التشال ككل ويتركز النظر على الوجه الى نظرة العينين - وكأن السحر والقوة والجمال الروحي مستمر في اشعاعه لا يتوقف من العينين وهي كمرکز نهائي يستقر نظرنا عليها انسبابا من الروية الشاملة للتشال ابتداء من أطراف الاقدام حتى السيقان فالجزع والأذرع ثم الصدر ثم الى الرأس والوجه وأخيرا العينين .

• وبذلك نتحقق من أن الأوضاع التأملية لليوجا - فن رياضي روحاني عرفه المصريون كطقوس عبادة - وجعل أوضاعه التأملية في تماثيلهم لاظهار أشكال الانسان في وضع العبادة الدائمة - تحقق ذلك الاستمرار الذي لا يتوقف أي عبادة لا تتوقف - أي عبادة أبدية كونية لا نهائية امثل لها الجوهر الانساني المصري .

• فان تلك الرياضة الروحية استوعبها المصريون قديما وتطورت لديهم فسيطرت على وسائل التعبير الحضارية لديهم وهي فنونهم بشكل عام - وتخضع في جوهرها جميع حواس الانسان والسيطرة عليها ووضعها تحت قانون نفسي مثالي - يملودائما بالذات الى الرفعة والكمال والطهارة . في حركات مختلفة مستقرة الوضع تأخذ شكل الثبات - الى عالم يفوق ألف مرة ومرة العالم الخاص بنا كبشر عاديون - ولم يأت ذلك العالم من فراغ وانما له خلفية ثقافية وفكر ورقى وكسالى في الدنيا وفي النظرة الى الحياة الأخرى وان العقيدة أدت بنا الى مقارنة أدت بالتالي الى اكتشاف الحكمة من موقع مصر في الديانات السماوية الثلاثة ومنزلتها عند الله - (رغم أنها عقيدة وثنية) فكانت صاحبة عقيدة متأصلة تؤمن بالآخرة والحساب والعقاب والجنة والنار .

ففى القرآن الكريم مصر مكرمة - ذكر اسمها كثيرا فى سور القرآن لأن شعب مصر حتى فى عصوره الوثنية آمن بالحياة الأخرى التى يؤمن بها المدينتون بالديانات السماوية الثلاثة وما ترمى اليه هذه الديانات من أن الخير والشر والنظم الاجتماعية السليمة فى الحياة الدنيا والحساب والعقاب فى الآخرة - البعث أى الحياة الأخرى التى كرس المصريون هلمهم فى دنياهم لها وعملوا لها كأنهم يعيشون أبدا وان كل ديانة سماوية ارتبطت بشكل ما بمصر - فموسى عليه السلام تربى وترعرع فى مصر واستقبل النبوة والوحى فى أرض مصر .

● وكذلك "عيسى عليه السلام" فقد احتسب فى مصر فى طفولته .

واللغة العربية التى هى لغة القرآن هى اشتقاق للغة التى علمتها السيدة هاجر المصرية لابنها اسماعيل عليه السلام ثم منه لقومه حتى أن أنزل القرآن بها ببلاغة وأعجاز .

نستطيع أن نشير الى وضع الشمال المصرى - لماذا ؟

● بايجاز - على ضوء ما سبق - هو تجسيم صورة كاملة للنضوج العلاقة النفسية والروحية والفكرية استغرقت تاريخ طويل جدا فى خلال العصور المجهولة الى ما قبل عصر الأسرات الأولى وبعد علاقات جدلية داخلية صامتة للتأمل العميق بين الانسان المصرى والطبيعة التى حوله أدت فى النهاية الى هذه الاوضاع العظيمة للشمال المصرى القديم والتى فى أثناء متغيرها النضوج قد امتصت أرقى أوضاع السمو للجسم البشرى مرموقا مهيمنا نحو الرقى والارتقاء الروحى ليعلموا مستزيدا وصول دائم ومكشفا لارتقاء النفس البشرية من ارتباطاتها المادية الدنيا .

● واستخلاص النور الالهى الذى توصل المصريون الى رصد فى الوجود وفى الطبيعة وفى جميع المخلوقات حولهم وفى أنفسهم كبشر بشكل خاص جدا من تلك المادة الغائية (الجسم البشرى) للتسامى به ولتحرر الروح منطلقا الى الشمولية والرحابة الكونية حيث يسود نور الاله الأعظم .

• وهذا الانغلاق للذاتية فى وضع طقوس التأمل هذا جعل الاحساس بالجسم الانسانى وحدة متماسكة ملتصمة الأطراف - ملتصقة الشعور وقد وصل ذلك لمنتهاه فى الأسلوب الخاص فى تشكيل هيئة الاله "أوزوريس" الهه العالم الآخر ورئيس محكمة الشواب والعقاب للمتوفى ومحقق العدل فى الحياة الأخرى .

وكان الأطراف تشدها جاذبية شديدة نابعة من مكان ما داخل الجسم كمركز جوهري للاشعاع الذاتى النورانى فى كيان الانسان .

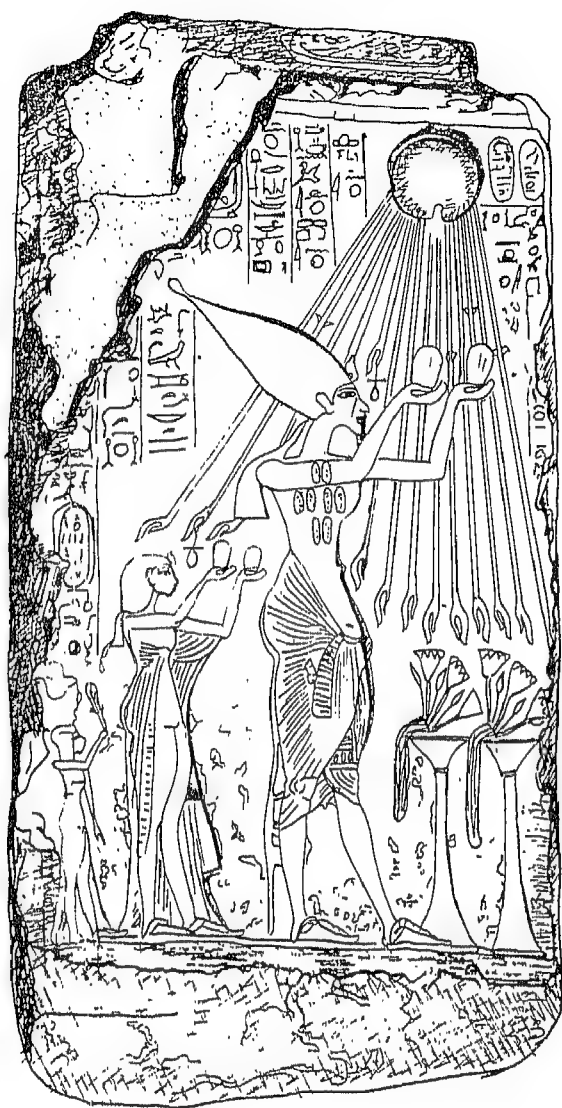
• وأن الدعامة من الخلف هى تدعيم لذلك الوضع للتشال سواء التشال الجالس أو التشال الواقف - والدعامة دائما ما يكون عليها كتابات ونصوص خاصة بصاحبها - ووجودها من الخلف دائما يوجه الانسان الى النظر اليه من الامام وليس من الخلف .

• وهى قوة سائدة من الخلف حتى لا يتهشم قبل أو أثناء تلقى الاتصال بالروح من شدة الصعق الالهى عند تعرف الروح للجسد المائل فى التشال وحلالتها داخله ليعت من جديد .

• اننا نقف أمام التماثيل المصرية مشدودين مبهورين تحت سيطرة قوة روحية وكلما نظرنا للمينين انسلخنا من واقعنا الى عالم آخر مريح للنفوس ومجهول للاحاساس - هذا هو السر خلف التشال المصرى التأمل الى الانهاية وهذا هو الفن المصرى المبدع والذى أراد المصريون من خلفه الوصول الى وحدة متكاملة نائية فى الوجود الكونى النورانى الالهى . لحظة صغيرة جبهت أن المحها وأسجلها .

ف . م

* من المعروف صحيا أن فى جلسة الشخص الجالس على الارض حيث تكون ساقيه المتداخلة فى مستوى المقعدة فتصبح الدورة الدموية أقوى حالتها لأنها تقتصر على مستوى مسافة الجزء الى الرأس فيمتثل الشخص متبها فى قوة ومركزا بفكره العقلى فى أعلى درجة .



اخناتون

أسرة اخناتون تتعبد

قطعة من الحجر الجيري الصلب المتبلور يبدو أنها كانت جزءاً من سور أو درابزين بالقاعة الفسيحة للقصر الكبير الذى اكتشفه بيتري Petrie بالعمارة بالمنيا عام ١٨٩١ وتعد تلك القطعة المعمارية شديدة الندرة من الوجهتين الفنية والمعمارية ففضلاً عن أنها قطعة من قصر اخناتون وهو أمر بالغ الأهمية من الوجهة الأثرية فهي تتميز بأن نقوشها تصور أبرز معالم وسمات الثورة الفنية التى اجتاحت العصر وحملت لواءها اخناتون فى أكثر حالاتها ثباتاً وكلاماً من ناحية أسلوب التصوير وعناصر الفن الجديد لهذا العصر والمنظر المنقوش على هذه القطعة الحجرية يصور اخناتون وزوجته نفرتيتى يقدمان القرابات لآتون والذى تهبط أشعته من أعلى منتهية بأيادى بشرية وتمد اثنتين من هذه الأيدى نفس الحياة لأنفيهما فى الوقت الذى تقف كبرى بناتهما الأميرة تهنزآلة السيستروم.

ويبدو الملك مصوراً هنا بوجه ذو خطوط بارزة مميزة فالجبهة مسحوقة للخلف والفك مدلى لا سفلى والشفاه غليظة والعنق مقوس والنهـود والأرداف بارزة وهى سمات عامة ميزت تقاليد فن العمارة فى تصوير اخناتون بصفة خاصة وتم تطبيقها بالنسبة لآل بيته وكبراء وباقي أفراد العصر .

وتوحى لنا هيئة الملك وأسرته فى حالة الوجد الصوفى المصمومة على الحجر الجيري هنا بأنه إنما كان يرتل أنشودة الشمس التى تعد بمثابة مختصر لا فكار وآراء اخناتون فى كشفه الوجدانى الجليل عن ذات الاله الواحد القهار التى تستعصى على العصور وقد جاء اخناتون بهذه الطفرة الأخلاقية بصورة لا تزال محيرة .

ومن ترانيم اخناتون لاله الواحد القهار :

" أنت الذى تجعل أحشاء المرأة تثمر وتضع النطفة فى الرجل . أنت الذى تطعم الابن فى بطن أمه وتهده حتى لا يبكى ، كمرضع فى بطن الأم " .

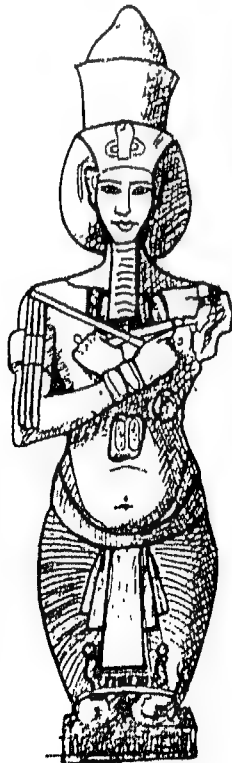
" أنت الذى تعطى الروح لمن تخلقه حتى تحييه . عندما يخرج من بطن أمه فى يوم ولادته تفتح فمه للكلام وتقوم بما يلزمه " .

" الفرخ يزقزق وهو ما زال فى البيضة . . فيها تعطيه روحا حتى يبقى على قيد الحياة وعندما تعطيه القوة ليكسرها يخرج ويمدو على رجليه بمجرد خروجه " .

" كم عديدة هى أعمالك أيها الاله الوحيد الذى لا يوجد آخر الى جواره . . . " .

ولا تزال بقايا عصر اخناتون من أحجار منقوشة وقطع فنية عالية المستوى تشع بهريق عجيب لا عجب ثورة عقائدية وفكرية وفنية أنشأ بها حاكم فى مصر وأخرج الى حيز الوجود معا فى آن واحد وبصورة مفاجئة باهرة تم بها فرض أفكاره الرائعة فى الدين والفن على نحور فيح بمد نمطا فريدا لم يتكرر بعد فى التاريخ البشرى .

٩٠ ع



التحليل الفني :

تبدو قطعة حجرية عليها آثار تقلبات الزمن القديم . تحمل مشهدا يكاد يكون كاملا . . وهولا ختاتون وزوجته وابنته وهم يقدمون الاكشواب المقدسة ويملاؤها بأكسير الحياة التي تهبها القوى الالهية من خلف قرص الشمس والمنعطاء من خلال تلك الأشعة الساقطة من قرص الشمس على هيئة خطوط مستقيمة هابطة في اتساع ، وانتشار و تغمر الملك وزوجته وابنته وكذلك الزهور التي في المقدمة فوق منضدتين صغيرتين أمام الملك . . وبنهايات هذه الأشعة المستقيمة الايدي المانحة للحياة والقوة والانتعاش والحب والرخاء .

هذه الايدي تحمل رمز - وهو أن الايدي تصل لأيدي الانسان الذي يعيش على الأرض في امتنان وعزة وكرامة - وان هبة الحياة على الأرض ولانسان ليست هبة ملقاة بدون حساب أو بدون نظام .

والأشعة هبة لكل ما يموزه الاحتياج اليها . . فهي أيدي عاطية مقننة موكدة العطاء . وتظهر بشاشة الكرم الواعي المنظم .

وقد رسم منظر الملك بين الأشعة الساقطة عليه من قرص الشمس أكبر حجما من زوجته الملكة وابنته الاميرة - ونراه تتقدم ذراعاها الممتدة بالاكواب لأعلى على هيئة شبه قائمتين حيث تستمر من خلفهما الأشعة بالايدي المانحة لقوة الحياة تغمر الزهور فوق المائدتين الصغيرتين أمام الملك . - فتصبح أشعة طويلة - بينما تقصر بعض خطوط الأشعة وبالاخص الشعاع الساقط فوق وجه الملك حيث تمسك اليد في نهاية الشعاع بفتاح الحياة أمام عين الملك وفوق خافة أنف الملك المتدرجة تنازليا للداخل حيث أسفلها خطوط الشفتين ثم الذقن لوجه الملك أي (الملك يرى النور المنوح من الاله ويتنفس من الحياة المنوحة من ارادة الاله ويتحدث بالوحى الهابط بارادة الاله) - أي وجهه يطل مكلل بالضياء - والنور المنوح من فوق رأس الملك حتى يصل الى أن تغمر ثلاثة أشعة طلعة بها الملكة من

خلف الملك التى يصل طولها الى حذى منتصف جزع الملك الواقف أمامها .
وأىضا الشعاع الاوسط فوق وجه الملكة يتدلى من الكف فى نهايته مفتاح
الحياة - وحركة الملكة تشبه حركة الملك بذراعاها المتقدمتان فى شكل
زاويتين قائمتين وممسكة بيدها الاكواب المقدسة تملئها بنور الحيااة
وخلف الملكة تقف ابنتهما الصغيرة تمد ذراع ، والذراع الاخرى أمام جسمها
متدلية لأسفل ولا يصل لها شعاع الشمس وانما هى تقف فى اطار امتداد
آخر شعاع عند رأس الملكة وامتداده يصل لاحتوائها تماما وهى ممسكة بريشة
الحق والعدالة .

• ان هذا الوضع للملك والملكة ليس من يقدم ما شئ الى الاله - خاصة
وأن الصورة الرمزية الدالة الى وجود الاله هو ظاهرة كونية وهى قرص
الشمس - أى صورة سماوية من الظواهر الطبيعية فى الكون - وقرص الشمس
هو ظاهرة يومية دائمة الظهور وهو يمنح من أعلى فى السماء سواء فى
الأفق وفى منتصف السماء ونظرا لان اله اخناتون ليس آخذا صورة آدمية
فليس من تداعى الشواهد أن يقدم له ما يقدمه الادميون للادميين من طعام
وزبائح وفواكه تؤكل . . مثل ما يقدم للاله آمون أو الالهة الاخرى المعشلة
فى شكل آدمى . . حيث تعكس توقعا من أنها تأكل وتشرب .

• بل الطبيعى وان الاله هو عالى بالسماء يمنح ولا يأخذ ، يمنح
ما لا يستطيع منحه البشر ولا يأخذ ما لا يمتد على أخذه البشر بما
يتناسب وأحجامهم المادية ووضعيتهم فوق الأرض - فان علاقته بالبشر
(الاله السماوى) علاقة عطاء أشيرى ساريا بالفضاء ملتقيا بالكائنات
الحية الانسان والحيوان والنبات والطيور وتربة الأرض المنخفضة والمرتفعة
كل بميزان ومناخ خاص ، هذا العطاء متضمنا العناصر الخفية للحيااة
زلا زدهار والبقاء والقوة وان ما يعطيه البشر ليس بنفس الدرجة من مستوى
الأخذ ، الا وان كان يحدث فهو استجابة . تنقل عبر الاشير - تخرج من
كيان البشر كأشعة روحية تتصاعد عبر الاشير تتحد ونور الاله - وتتصل
به مباشرة دون وسيط .

•• فى فكر اخناتون الدينى الجديد - جردالا له من الظواهر والصفات البشرية والحيوانية ما يتبع ذلك من سلوكيات فى العبادة المادية فى شكلها المرسى .

فمثلا الزهور التى فوق المنضدة فى يمين المشهد والمتجهة براعها لأعلى تنهياً من حالة الذبول - لاستقبال الحياة والنضارة من أثر سقوط أشعة الشمس عليها فهذه البراعم وهى تتجه لأعلى تستقبل عطاء أشعة الشمس من خلال الانامل بالأيدي فى نهاية الأشعة لأنه عطاء محسوس محسوب القدر بقدر ما تحتاجه هذه البراعم من عطاء لتحيا وتزدهر - وأن الفلسفة الفنية لأشكال الأيدي فى نهاية أشعة الشمس المرسلة من قوس الشمس فى السماء لتوضح العطاء المحسوب من دفء وأشعة من نور الشمس لبعث الحياة والحفاظ على مظاهر الحياة وليس ارسال الأشعة بقوة وبشدة حرارتها ، واحدة على كل الكائنات تحرق بعضها وتحى بعضها وتحجب عن بعضها .

فهى ليست أشعة لاهياء عنصر واحد فوق الأرض - فالأشعة الخافتة لما تحتاجه العناصر لهذه الأشعة - والأشعة المتوسطة لما تحتاجه العناصر من هذه الدرجة من الأشعة - والأشعة الشديدة لما تحتاجه عناصر الأرض ، من الأشعة الشديدة .

فالأيدي بتشكيلها ذلك - نلاحظ أن الفنان لم يجعل الأيدي منبسطة بأصابع مستقيمة - وإنما شكلها بخطوط منحنية بمنظور جانبى ليبرز جمال انحناءة وليونة الأصابع بأناملها الحساسة التى آخذة فى أطراف الأصابع انثناءة رقيقة للخلف ونزى المعصم فى انعطافه حقيقية للداخل أى تتجه أنامله مواجهة لانامل الأصابع الأربعة المقابلة له مما تشيع فى نفوسنا شغورا بأن الأشعة المنوحة تخرج مارة من هذا التماس المحسوس بين أنامل المعصم وأنامل أصابع الأيدي المقابلة . . . ويعكس ذلك السى مدى قدرتنا على التخيل بأن عطاء الإله ودودا رحيم فى قدرة ورجاء وحسب وخلق متكامل قويم هو مثلاً مطروحا لحسب الإنسان وتقديره له ولنشر الحياة

له وحوله كاملة من ارادة راضية كل الرضا . . وهذا التماس يحدد أيضا العطاء بالقدر المطلوب للحياة فى حنو وحماية ودف * وحب أى ترجم من خلال ذلك أن وجه الاله هو القوة المانحة من رغبة لإلهية أبدية مقدرة .

داعية دين يقترب من الحق

•• وأن فكر وفلسفة اخناتون فى الهة الجديد الذى فرضه على الشعب عامة فكر يقترب من الاتصال بالسما * فى نقاط هامة .

١ - الشمس ليست هى صورة الاله وانما من خلغها القوة الخفية المجردة للاله الكونى الشامل والمسيطر على الوجود بأكمله وهى الشمس مظهر من مظاهر قوته التى تهب قوة الحياة للبشر وجميع الكائنات على الأرض من نباتات وحيوانات .

٢ - اخناتون هو أول من دعا الى فكر دينى يدعو للاتجاه مباشرة لظاهرة سماوية مجردة ليس لها تحديد وضعى فى تشال أو نقش يوضع فى معبد وبذلك يكون اله مجرد وموجود فى كل مكان .

٣ - أول من دعا الى التوحيد فى تاريخ العقيدة المصرية " الوثنية " وأن كانت مظاهر الوثنية فى الحقبة الغنية لعصر اخناتون لم تتناول شكل الاله بشكل مباشر أى وثنى انما تناولت الرمز الظاهرى عنه - وهو رسم قرص الشمس خارجة منها الاشعة - وأن الصفة الوثنية لم تمس الاله نفسه - واقتصرت فقط مظاهر الوثنية على تمثيل الملك اخناتون واقفا بهيئته متضمنة الرموز الفلسفية . . للملك اهنن الاله والذى أعد نفسه لنشر دينه الجديد ولذلك ظهر بصورة تشيع الفكر والشعور والضمير بعمق المضمون الروحى والاخلاقي للاله .

وأيا تمشت هذه المظاهر الوثنية فى تسجيل مظاهر العبادة للملك وأسرتة نحو الاله ومظاهر الاحتفاء بالحياة فى الرسومات الجدارية التى تمثل أفراد الشعب وهم يعملون فى مجالات الزراعة المختلفة والصناعة

الحرفية بملاصيح واحدة مميزة وكأنهم جميعا ملوكهم اخناتون فملاصيح الوجوه هي اخناتون - شبهه الكامل - فهم ضمير الملك وشعبه المطيع الذى يمثل فيه ايمانه بالعقيدة الجديدة فكلهم اخناتون - وكأن اخناتون نفسه فى اوضاع الحياة والعمل المختلفة . . وأن طريقة رسم الانسان الذى يعمل منحنيًا على حرفته أو فى الزراعة وكأن التوى عموده الفقرى على هيئة نصفي دائرة - هذا ترنييد جزيئى لاستدارة الشمس فى تنعيم متصل من ذلك الترييد للخطوط الدائرية أو الايطارات الدائرية التى رسمت على سمته الشخوص فى اوضاع العمل كما نراها على جدران مقابر الامراء بتل الممارنة . وتتناول بسرعة الهيئة العامة للملك اخناتون داعية الدين الجديد . . . فنرى تمثاله بهذه النقاط الهامة :

هـ هيئة خاشعة - لا انسان واقف أو جالس بهيئة حضور بشرى - خافض جناحيه أمام قوى كبرى عظيمة وشاملة ومطبق ذراعية على صدره فى تأدب واعتدال .

هـ نظرة أمامية خافضة البصر لا تتعالى لمستوى أعلى - تدل على التأمل وبلوغ الحلم الروحى فى ورع وانشداد قوى .

هـ برأس ممتدة الى الامام فوق رقبة نحيلة تدل على التقشف والتعب والداثم وبطل منها وجه به استطالة وملاصيح تعكس حالة استسلام واستفراق من يفكر بالفلسفة وتعمق بالحكمة . . ويهين مظلمة بجفون عاليه . . وأنف طويلة دقيقة وشفاه متلثة توحى بالهمس الصامت . لمن يدرك الحكمة وبلوغ التقوى والادراك لوجه الحق فى بحث دائم مستمر . .

وتعلمو الرأس اما باروكة يطل منها على الجبهة الكوبرا المقدسة - أو تاج يبدأ بانتفاخة ثم يسلب الى النحافة الشديدة التى يصحبها طول ممتد قليلا ودور الكوبرا المقدسة - رأس الشعبان - هو حماية قلب الانسان الذى هو عقله والذى هو أداة تطوره وارتقائه فى حياته وهذا تقليد مصرى ارتبط به اخناتون ولم يلفيه - فكثيرا مانجد الملوك المصريين يضعون

الكوبرا المقدسة على تيجانهم فوق رؤوسهم وريشتا العدالة - التى هى من نتاج تفكير العقل والمعرفة وأجيانا مفتاح الحياة الذى أيضا يخضع لتطويع العقل وتحكمه فى توجيهه تطوير حياة الانسان ورفيها - وأحياناً نرى الصقر بأجنحة منشورة حول الرأس وهو يدل على حماية اله الشمس للقوة المهيمنة فى الانسان وهو عقله الذى برأسه . وغير ذلك مما هو يشير الى ارتفاع مستوى واهتمام الانسان فى مجال مقدس أو متخصص .

- منكبين عريضين نحيفين يلتصق بهما ذراعان نحيفان يستلقيا على الصدر ومسكين بشارات الحكم فى تقاطع للساعدين .
 - ثديان يرمزان الى العطاء الدائم الثمر والحنو والحب والأمانة .
 - الجزء السفلى من عند الوسط وما قبل الركبتين أى البطن والغذيين متلئين بدرجة مبالغ فيها تعكس رمزية الى الخصوبة وازدواجية الجنس الجامع بين الرجولة والانوثة - أى توحد العنصرين الأساسيين فى الحياة بين المرأة والرجل - أى الملك يجمع أساسيات الحياة - من قوة الرجل والحماية الكاملة الى الخصوبة والأمانة والاحتواء العاطفى الانسانى بجانب الحكمة والفلسفة والايمان العقائدى الجديد والذى توحيه هيئة ونظرة وجه التمثال . . وأيضا بما تحتوى امثلا البطن من الرضا وعلى بذور الخير والاختصاص وأسرار الحياة داخلها ووجود ذيل يتدلى من المؤخرة رمزية - تجمع بين الانسان والحيوان .
 - رداء يبدأ من الوسط الى نهاية الركبتين حيث تخرج السيقان النحيلة الصلبة التى تدل على صلابة الموقف وصلابه الخطو للامام .
- هى هيئة ملكية استقطب فيها كل رميزات تكامل الحياة المادية والروحية والفكرية . .

•• ولا ننسى أن اخناتون صاحب الدعوة الدينية الجديدة أنه ملك - ومن فكرة كونه صورة الاله على الأرض قبل الجهر بدعوته ثم صاحب الدعوة الجديدة قد اتخذ من موقع الحكم والملك موقع قوى ينطلق

منه الى الدعوة الجديدة - لهذا الدين الجديد الذى يدعو للتوحيد وبصورته المجردة التى يمكن للبشر مزاولة العبادة لهذا الاله فى أى مكان تغمره ضياء الشمس . ليس مرتبطا بكنهة أو سطأ أو معابد تفتح أو تقفل بقرايين مكلفة تؤكل أو تذبح .

• فقد تحول اخناتون بقومه المؤمن بدعوتة الجديدة بقيادته وتوجيهه الروحى للعبادة الى داعية زاهد خاشع متعبد يؤدى الطقوس الدينية وحوله الشعب ورجال بلاطه فى مواكب عامة .

وهذا فان بجانب فكرة التوحيد - أيضا فكرة التجريد المطلق لشكل الاله - وأن الاله موجود ومهيمن على أوجه الحياة بأكملها فوق الأرض مثل ما تسطع الشمس بنورها الشديد الطافي . .

• وأن ذلك التفكير قريب من الفكر الدينى السماوى فى الرسومات السماوية الدينية الثلاث وأنه لو لم يجعل اخناتون فنانو عهد تشكيل تماثيله الملكية بتلك التى تعرف بالاوشان وخاصة لم تحتوى عليه من رموز ذات معنى متقن ومحدد - لكان اعتقده المؤرخون أنه نبى مرسى - ولكن ليست الوثنية من ارادة الله العلى القدير - وهو مالك السموات والأرض والذى ليس كشله شىء - وأن هذه التماثيل والنقوش تؤكد أنه فيلسوف حكيم يجنح الى الروحانية والتأمل .

• وإذا كان يملل بأن مظاهر الوثنية فى الحضارة المصرية ليس من الحكمة - اختفائها فجأة خاصة من أمام أعين الشعب البسيط المتلقى لهذا الدين والذى ألف رؤية الهته وملوكه طوال قرون عديدة - فاننا لا نرى أية نقوش تثبت أن أفراد الشعب سجدوا أمام اخناتون فى وضع التعبد وانسأ تعبدوا مع اخناتون أمام الشمس صورة الاله أمام البشر وللارض الهة الحياة للبشر . وأن تماثيل اخناتون هذه ما هى الا استمرار للنهج الفنى المتبع طيلة الاف السنين مضت ولا تزال بنفس القوة متبعة فى ذلك الوقت فى ذهن وخيال الشعب حين ذاك .

فقد تعود المصريون رؤية عينيه لملوكهم الممثلين للاله على الأرض - ولم يكن اخناتون مثلاً للاله السماوى (وكل الادلة تقريباً لم تشير الى أى مشهد يقدم فيه أحد له القربان أو الذبائح مما تؤكد أنه صورة الاله على الأرض . بل كان اخناتون داعياً للاله على الأرض وليس مثلاً لاله لأنه فى السماء - على ساطع - وهنا نجد اخناتون داعية دينية وليس مثلاً لصوره الاله كما كان معهوداً أن الملك هو صورة الاله على الأرض قبل عهد اخناتون وبعد عهده أيضاً وذلك بعد تحولاً جديداً على أرض وادى النيل فى ذلك العهد ، حيث يصبح الملك هو الداعية الدينى والفيلسوف الحكيم وليس مثلاً للاله .

• وهنا نتساءل هل الفكر الدينى الفلسفى الجديد لا خناتون هو عودة لمنبع فكر دينى سماوى قد ظهر به انبياء حقيقيين على أرض مصر فى عصور قديمة فى ما قبل عصر الأسرات - أم هو اتصال روحانى بين اخناتون وأنبياء مرسلين لا قوامهم فى مواقع قبل فترة حكمه بقليل أو أثناءها - أم هو تأمل روحانى ذاتى خاص به قد توصل بالفطرة الانسانية العميقة فى ضميره وروحه حتى تبلورت له عقيدته الجديدة هذه . . .

• ونعود للتشكيل الغنى مرة أخرى فوق هذه اللوحة الحجرية . . فكما قلنا ورأينا - رسم يتوسطه اخناتون بطوله الفارع وأمامه مائدتين فوقهما باقتين زهور تشرأب نحو أشعة الشمس ثم خلفه زوجته بحجم أقل ثم ابنته بحجم أصغر جداً وبذلك يكون التشكيل ذا سمة تصاعدية هرمية قمته هى تاج اخناتون وان وجود قرص الشمس نحو اليمين واتصال الاشعة بذلك التكوين تحدث هذه تأكيداً للتشكيل الهرمى الذى قمته رأس اخناتون فتتحول قمة التشكيل - وهو قرص الشمس آخذاً انحرافاً ناحية اليمين فيصبح التكوين كله له قمة هرمية نوعاً أو قمة رأس مثلث غير متساوى الساقين يحتوى على تكويناً داخلياً بقمة هرمية أخرى كما أوضحنا . . فتحدث رد فعل بالحركة وكأن الشخص يتحرك مقدمها أسفل أشعة الشمس المنتشرة والباعثة للحياة .

وقفة الشخص (اخناتون وزوجته وابنته جميعا يتقدموا خطوة
للامام - أما اخناتون فان ساقه ناحية الشمال تأخذا متدادا بحجم جسمه
أكثر من حجم خطوة حيث تبدو مسافة بين القدمين تقدر بنصف خطوة فيكون
متقدما مسافة مسافة خطوة ونصف - وهو الداعي المقرب للاله - حيث
يستبقى من تبعه على وحدة وبطء .

ونتأمل تشكيل جسم اخناتون نجده صورة مكبرة لجسم الملكة خلفه
كما أن ابنتهما في نهاية المشهد من الخلف صورة مصغرة لجسم الملكة أمامها
أولجسم اخناتون في المقدمة . . وكأنهم شخص واحد - يمثلون حالة واحدة
وكان تشيع في روحهم جميعا شيئا واحدا متصلا . . شكلا ومضمونا . . ترك
بصمة رمزية ثابتة مشاعة في فنون هذا العهد .

نجد الرؤوس جميعها تتسم بالنعافة والتفاصيل الدقيقة للوجه
تفوح منها معاني الوداعة والانبذاب الروحي وكأنهم في حلم روحاني . فوق
رقبة نحيلة تميل الى الامام بزاوية ملحوظة وكان تنويما مغناطيسيا يدفعها
للامام فيتقدم معها الوجه في حالة الوجدانية هذه .

ثم نرى بعد ذلك الكتفين بمنظورهما الامامي المحدد . . والاذرع
ممتدة للامام حاملة الكؤوس المقدسة .

ثم نجد بعد ذلك جنبات عالية - أرداف ناتئة - أفخاذ ممثلة
امتلاء مبالغا فيه وتقل نسبة الامتلاء بتقارب الخطوط المحددة عند الركب
فتصبح بحجم عادي لنسبة حجم السيقان - (نلاحظ أن هذا الامتلاء في كل
رسم الاجسام الثلاثة يبدأ من عند الوسط حتى ما قبل الركبتين) - ثم
نجد الخطوط الامامية المحددة لهيئة الجسم وخاصة عند صدر الملك اسفل
حركة الازرع حيث يشبه الملكة تماما في وجود شديين ممثلين والفريق أن الابنة
الصغيرة كذلك بشديين ممثلين ثم ينحو الوسط للنعافة حيث تبدأ انتفاخة
بطنه التي تعلو عن مستواها انتفاخة حدود الفخذين الامامية وخاصة
فخذه الشمال المتقدمة الممثلة . . وكذلك الطغلة في الخلف محقق في رسم

جسمها نفس الرؤية الخطية المتبعة في رسم جسم الملك والملكة تماما . . .

ونرى وجه الملك والملكة والاميرة يجنحوا الى النحافة واستطالة تشيع منها الرقبة . وقد نفذوا بدقة في تفاصيل عناصر الوجه بشىء يعكس من رهافة الحس وشغافية الروح وفلسفة التأمل وخاصة تخرج الاذنين مرسومة في دقة متناهية بشكل طبيعى واقعى . . . والرأس محمولة على أعناق مشرئبة . هذه الاعناق تتسم بالنحافة التى تبرز الرشاقة والعلاقة الجمالية للخطوط بينها وبين بروز الذقن وخاصة حين نجد فى رسم كل شخص ذلك الميزان الخطى فى علاقة رسم الرقبة والأذرع بأشكالها وزوايا شبه قائمة وخاصة التقاء عضوى الذراعين من أمام الصدر مع العضد الممتد أمام الصدر وكأنهما خط أفقى واحد يحمل ثلاث عناصر رأسية تبدأ من الرقبة ثم الساعد الايمن فالساعد الايسر فتكون لهم قاعدة أفقية واحدة لخطوط رأسية متصلة بها - وينتهى الساعدان بأوضاع الايدي الحاملة للكؤوس فوق أصابع بأشكالها الرقيقة .

فان كل عنصر ينتهى بنهاية لا تخلو من رقعة وحساسية تشيع شعورا عاما بالجمال المطلق .

ونهاية الاشعة المستقيمة بالايدي ذات الاصابع الرقيقة فى علاقة حساسة جدا مع أصبع المعصم وأيضا أيدي الشخص بنفس التكيف الرقيق المحسوس لا يدي الاشعة وأيضا الاقدام فوق خط الأرض بنهاياتها فى رسم اصبع المعصم لكل قدم بخطوط رقيقة جميلة تبرز حساسية لتماس نهايات الاطراف وكأن علاقة شاعرية رقيقة بين الشخص والماديات حولهم - هى علاقة الجسم البشرى بالاجسام المادية الجامدة يفسر معانى التعالى والتمتع الذاتى وسط الموجودات المادية فى اعتداد واعتزاز وحضور للحركة رشيق راقص فى اناقة فى تعامل الانسان ، وفى خطواته على الارض التى تحمل ثقله أو ضغطه عليها وكأن المعاملة الانسانية تضفى الغة وجمالا كالنور الروحى على الواقع المادى الخارجى .

• ونشاهد أن مساحات ايقاعية فى اللوحة نشأت من علاقة العناصر وتدرجها فى المشهد المسجل أمامنا . وقد أخذت العناصر نظاما ايقاعيا على خط أرضية أفقية واحدة ابتداءً من المنضدين الحاملتين للزهور الى الطفلة - الابنة الاميرة الصغيرة فى خلف المشهد (وكأنه عرض مسرحى وتضئ * من الجانب الايمن مسرح الاحداث والحركة كمصدر الضوء الشابت على المسرح) .

• قرص الشمس أعلى اللوحة من الجانب الايمن ثم الاكواب ذات الخطوط المستديرة كنقط صغيرة فى هذا تاج اخناتون الذى يشد الاهتمام قبل كل شئ * - بشكله المتفخ والمنساب باستطالته بشكل مائـل متجهما للخلف قاطعا وبشكل أفقى خطوط الاشعة ومخترقا الكتابة من الشمال فى حوار واضح بينه وبين استدارة قرص الشمس ثم رأس الملكة ثم الطفلة الصغيرة خلفها على هيئة سلم تدرجى بايقاع تنازلى لتشكيل هذه البقع على الخط المائل الذى يبدأ من قرص الشمس بميل من أعلى حتى أقصى شمال اللوحة من اسفل عند رأس الابنة الصغيرة .

• ثم فى رؤية جزئية داخلية نجد أن الاكواب المقدمة لا شعة الشمس ثم الورود التى تشرب لا شعة الشمس بايقاعات لمساحات صغيرة منغمسة . فننظر من اليمين ونترك لأعيننا التجوال للورود وللاكواب بين يدي الملك الممتدة من ذراعيه القائمين ثم الاكواب على ذراعا الملكة القائمين أيضا ثم ريشة المعرفة والحق والعدالة فى أيدي طرف ذراع الطفلة بشكل قائم أيضا نجد أنه ، ارتفع تجوال نظرنا من الورود فوق المائدتين ثم الى أيدي الملك كأعلى نقطة ثم يتحول نظرنا الى النزول بادئنا من أيدي الملكة الى أيدي الطفلة الخلفية .

• وأيضا رؤية لايقاع جزئى داخلى فى المشهد عندما نلاحظ حركة الأذرع القائدة والمسككة بالأيدي الاكواب المقدسة بادئة بالملك ثم الملكة ثم الطفلة - وكأنه تدرج أما تنازلى واما تصاعدى فمن كلتا الاتجاهين يتسم هذا الايقاع بالارتزان .

• وروية جزئية داخلية في المشهد نجدها في مستوى نهاية الشعمة وهي مستوى الايدي واذا مررنا من بدايتها اليمنى الى نهايتها في الشمال وضع لنا خط دائري قليلا وبشكل مواجه لقرص الشمس الدائري . . ثم نلاحظ وبسرعة أن كل خطوط رسم العناصر البشرية الأساسية والايدي الكثيرة وحتى خطوط حدود المنضتين في اليمين بالمشهد، خطوط دائرية مستديرة وواضحة ومنها ما هو مستقيم يميل الى الاستدارة في مرونة شاملة وهذه الخطوط الدائرية نجدها تنوّد على بعضها لحدودها من الجهة الاخرى وأحيانا من العنصر المجاور لها كعلاقة خطوط جسم الملك مع علاقة خطوط جسم الملكة الداخلية فيما بينهما والخارجية فيما بينهما وبين الذي يجاورها . . ويستمر هذا أيضا في علاقة جسم الطفلة مع جسم الملكة والاردية المحاطة بهما وقد يبدو واضحا أكثر عند علاقة جسم المنضتين الطويلين بهيئتهما الشبه مستقيمة في مرونة انسيابية مع خطوط رسم ساقا الملك كأطراف لا يحفها رداء . . ثم يتردد بشكل عام تنازليا بين علاقتي المنضتين وساقا الملك أيضا يتبعهما ساقا الملكة وساقا الطفلة وان كانا مدججين يحفهما خطوط الملابس المناسبة حولهما .

ففي المشهد تحليليا جزئيا أو عاما مرتبطا ببعضه ارتباطا تفصيليا وثيقا وأن قانون الدائرة أو المستدير هو ترديد في لخط الشمس المستدير كدائرة تتحكم بقانون عام في كل ما يرتبط بها في المشهد . . وحتى أن خطوط الشعمة المستقيمة قد تداخلت بينها أشكال مستديرة - وأن نهاياتها بالايدي البشرية بخطوطها اللينة أعطت تبريرا تشكيليا مقبول وذهبت بشعورنا عن وقع الخط المستقيم الحاد الى حالة رضا وانسجام دون نشاز أو تصلب في رسم الشعمة .

• ولا يغوتنا الدور الموسيقى أو التناغم الكبير الذي تلعبه هذه الخطوط المستقيمة للشعمة والتي تحدث الاتصال بين الشمس والعناصر على خط الأرض اسفل المشهد ووسطه وخاصة قرص الشمس كنقطة

منفردة في أعلى المشهد - وكقمة محددة لنهايته من أعلى وتوجد اتصال كامل وعام بين العناصر وبعضها في وحدة واحدة شاملة .

تقع الكتابة الهيروغليفية على جانبي المشهد بشكل ثانوي - تمسلا^١ المساحات المتبقية بوقع زخرفي ضروري ومتكامل مع المعنى الادبى للمشهد بشكل عام وقد شغلت الكتابة المساحة المتبقية من أعلى شمال اللوحة بوقع زخرفي رقيق له وظيفة معتادة فى الفن المصرى وهى وظيفة التسجيل للشكل الغنى أو للحدث عامة عقائديا وملكيا وأديبا وكل ذلك فى الصياغة الغنية المتكاملة - وشغلت الكتابة مساحة تشبه حدود المثلث الذى قاعدته لا على - وأن هذه المساحة المثلثة من القطعة الحجرية المستطيلة لم تنفصل عن المشهد الفنى التشكيلى المثقن وذلك بتعمد يتسم بالذكاء والقدرة فى جذب الفنان بإمكانية اتصال هذا الجزء بالمشهد عن طريق امتداد وجه ورأس اخناتون بالتاج المسحوب بانسيابيته المستطيلة كعنصر تشكلى (وعن علاقة تشكلىة باستدارة قرص الشمس) نجده خارجا وقاطعا حدود أشعة الشمس المستقيمة ومخرقا فى توازن طبيعى مع جسم اخناتون ، مخرقا المساحة المثلثة التى تشغلها الكتابة وكأنه جناح ممتد يبسط هيئته على المساحة المتبقية - هى مساحة الكتابة ، وخاصة وأن التاج بحافته الرفيعة يعبر عن امتداد الرأس - وهو امتداد علاقة الفكر الانسانى للعقل وخاصة وأن هذا مرتبط بالكتابة التى هى نتاج عمل العقل الذى هو تاج الانسان فى الحياة . .

وأن هيئة التاج غير منفصلة عن العنصر المرتبطة به وهو الرأس - رأس اخناتون وقد بدى التاج جزءا لا يتجزأ من الرأس والوجه . فنجد ههنا وكأنهما عنصر واحد بحدود واحدة ، فالوجه يحيطه من أعلى وعلى الجانبين خطوط بداية التاج بخطوط تفصيلية جزئية وليست فاصلة فتصبح حدود خطوط الوجه من الجانب والناطقة تفاصيلها بما يبرزه العقل من معرفة الحق والمعدلة والتفكير الكونى العقائدى العميق

عند موقعها في وسط أشعة الشمس - فالرأس وأبرز جزء فيه يعبر عنه وهو الوجه - أى الرأس بالوجه والتاج هم وحدة واحدة وقد تكاملت في الشكل وعكست معنى أديبا بأن رأس الانسان - تتويج لنوعيته وجوده كجنس متطور مرتقى وتكامل قمة هيئته العليا .

فالوحدة التشكيلية بين الرأس والتاج - هي وحدة فلسفية ودقيقة متشعبة أهلة الرقة والجمال والعذوبة .

فان الجزء الرشيق والممتد من التاج الى الخلف والداخل في حدود مساحة الكتابة قد جمع شمل أجزاء اللوحة المستطيلة وداخلها التشكيل الفني الهرمي والمساحة الكتابية المثلثة وأصبحت جزءا كاملا لا ينفصل عن بعضه وتعبر عن أن الانسان يهيمن على الوجود بعقله من أمامه ومن خلفه - أو المستقبل مع الماضي - أو حضور فكرى شامل للزمان والمكان من الامام والخلف معا .

وأن التاج في كل المنجزات الفنية للحضارة المصرية هو تعبير تطوري متسامي وبمكانة الانسان بضميرة وعقله واتصاله بالكون وفكرة الالهة الابدية سواء مرسوما على الجدران أو مجسما في التماثيل النحتية العظيمة . . وبالتأكيد هنا في هذه اللوحة الحجرية حيث تبلورت هذه الفكرة الفلسفية بتداخل التشكيل الفني بين الوجه والرأس والتاج كوحدة عنصر واحد يرى بهيئة شمولية محددة وواحدة . وأن تدل الشرائط من مؤخرة الرأس حتى الكتفين احتواء متد من العقل المتزن للجسم الانساني

ولا يفوتني أن أشير الى أن اخناتون قد لقن فنائوه عصره كل ما يجيش في فكره وشغوره الانساني الرفيع من توجيه أدبي وفلسفي وفني أصهر بالتالي كيان الفنان بجواره فعبر عنه أدق وأرقى تعبير فني وفلسفي وعقائدي شامل جامع . . وإشارة هامة وهو أن اخناتون قد حرص تماما على أن لا يلاغى حرفيات كل القوالب الغنية السابقة - فمشهد

التمتع بهذا ، الشمس من فوقه تجنح ناحية اليمين فتحدث قسمة مثلث غير متساوي الساقين مع باقى المشهد، وهذا مقصود - فهو يميل الى الهرمية وعدم توسط قرص الشمس منتصف اللوحة من أعلى هو البعد عن تحقيق الهرمية التي كانت اتجاه عقايدى سابق كقمة الهرم وبعد ذلك قمة المسلة . . وبذلك بعد عن التشبيه لى اتجاه دينى سابق متصل بالشمس وانما أوجد الهرمية بهيئة مخلخلية .

• وأن وجود ستة خراشيش على جسم اخناتون اثنان منها عند منتصف العضد للذراع الامامى وأربع منها عند الصدر كل اثنان منهم متجاوران . ثم خراشيش أسفل الصدر على هذا الخراشيش على الذراع - هذه الخراشيش رغم أنها على عناصر مختلفة لجسم اخناتون - الذراع والصدر وأسفل الصدر - نقشت بانتظام وتناسق زخرفى متزن فيما بينهم جميعا . . وأغلب الميل هى تعبر عن شىء فى ضمير اخناتون وخاصة عند خلجات الانسان فى صدره، وما بين الصدر والبطون كانهما شعورى حقيقى فى هذا الجزء من الجسم الانسانى - وبسدت كالوشم فى هذه المناطق من جسمه .

• وهذه اللوحة مليئة بالتفاصيل التحليلية الغنية الشديدة الارتباط بفكر وفلسفة اخناتون العقائدية الجديدة وقد استطعت بايجاز اهم النقاط فيها .

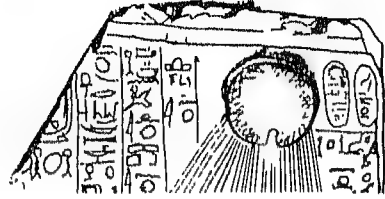
فكلها تمت فى علاقة تشكيلية جمالية على درجة كبيرة من الابتكار وعلاقات تنوعية بين العناصر وبعضها متصلة بالايطار العام كله - خاضعة لفكر تجرىدى وبحث جمالى - بعيد كل البعد بما يربطه من عقائد سابقة عمل اخناتون على نبذها والاتجاه الى تطلوع توحيدى سماوى وروحانى لانهائى متصل بالكون ومظاهر الحياة الخاضعة له على أرض الحياة والواقع المادى والنفسى .

• وقد امتزجت في هذا العهد الرمزية المطلقة التي صحبت رسم ونحتت الأشكال الانسانية — أما الواقعية فقد لحقت فقط بالمواضيع المختارة — في العبادة والعادات الأسرية والاجتماعية بين أفراد الأسرة المالكة ولا يوجد أى اتصال واقعى بين أشكال الشخص وانما ارتبطت الواقعية بما هو ارتبط فقط بنوع الموضوعات الدنيوية والأوضاع الواقعية بشخص احتفظت أشكالها في كل المواضيع بالرمزية الشائعة والمعممة على الشعب كله ففى هذا العهد

وقد احتفظت هيئة اخناتون باثنين من الرمزية الغير بشرية — وهى : الحيوان والزواحف — ويتضح ذلك فى وجود ذيل بموخرته يتدلى حتى يصل الى حافة الأرض ، ووجود الثعبان فوق جبينه على حافة التاج ثم وجود ثعبانين فوق ركبتيه عند نهاية رداءه (المأزر) وأسفل الحلية السدلة من الرداء أمام فخذه الممثلين — (كخذ البقرة الأمامية أو الأرجل الأمامية لأى من الانعام) — ويؤكد ذلك الساقين النحيلين جدا — كسب ساقا الحيوان (علاقة الفخذين بالساقين) وكذلك فهذا الجزء من الجسم — الأفخاذ المثلثة والساقين النحيلين ثم الذيل من الخلف بالموخر — هو جمع متمم بين صفة حيوانية بجانب الانسان الذى هو " سيد المخلوقات على الأرض وأرقاها " .

وقد خص اخناتون هذه المنطقة من الجسم فى رمزية مع الحيوان — بتلقائية طبيعية متمشية مع الوظائف الفسيولوجية فى الجسم البشرى .
فقد حدد الهيئة العليا الانسانية والمتسامية بالفكر والتطور والنضوج مع التأمل والارتقاء وبين الهيئة السفلى المرتبطة بالماديات والتي تتصل بالارتباط بعناصر الاتصال الجنسي " عناصر البقاء النوعى للانسان " والتي يتشابه فيها الانسان مع الحيوان وما فى هذا الجزء من الجسم من ارتباط بالتربية الأرضية التي تمتص بقاياه ونفائده ، أى جزء انسانى علوى يتسامى مع الطبيعة ، وجزء سفلى مرتبط بالمادية الأرضية ، أى الروحانيات الانسانية والماديات البشرية والحيوانية معا .

اخناتون رمز الانسان المتسامى والانسان المادى بكل ما يعطى ويأخذ من روحانيات وماديات وأرضيات ويتجسد فيها الانسان مع الحيوان .



أصل وجود الشمس في العقيدة المصرية

هى أول وأقدم الهة قدسه المصريون وارتبط معه كل ما بشق الذهن الانسانى من الهة مختلفة وجعلوها مرتبطة باله الشمس ، وتحدثت فى صور مادية مختلفة أبدعها المصريون لتكون مرئية لهم .

فى دعوة التوحيد الاولى داخل العقيدة المصرية التى دعا اليها الملك الفيلسوف المفكر الحكيم اخناتون أشار الى الشمس التى هى مصدر هبة الحياة للانسان والحيوان والنبات على الأرض . وجعلها صورة للقدرة الكونية الالهية فى السماء التى خلفها - فوقعت موقع الرمز بارتباطها بتغير مراحل النهار وتحديد النهار والليل فى اليوم الواحد والذى يحدو شهما يحددا علاقة الانسان تجاه تنظيم نوع سلوكياته فى ممارسة الحياة (نشاط - عمل شاق - عمل مخفف - راحة - سمر - نوم عميق - استيقاظ) .

وقد أصبحت صورة الاله للبشر وهم اخناتون وقومه صورة مرتبطة بالسماء - أى صورة طبيعية ليست من صنع وهم وخيال الانسان .

وارتباط الشمس بالعقيدة المصرية الوثنية سواء أثناء تعدد الالهة وأثناء التوحيد - يدل على أنها فكرة مجردة بقيت واستقرت فى الذهن والضمير للانسان المصرى - وتغلقت فى باطنه كجزئية من رسالة سماوية

وقعت على أرض مصر من أزمان سحيقة مضت ، وبعد ما ذهب الرسالـة
فى النسيان ونسجت حولها الخرافات وتغلقت بهذه الخرافات والخيالات
كانت أساس نسج الأسطورة من ذى بدء . وهذه الرواية الخيالية المادية
المحدودة والمسجلة فى الرسوم المنقوشة على الجدران والتماثيل وتمسك
الحس الانسانى بدافع روحانى حتى تغالى وبدافع داخلى غامض تغلفت
رواياته الاسطورية بالروحانيات المتصلة بالرواية التأملية اللانهائية فى الكون .
والتي تجلت صبغتها وعمقها فى الفنون - التي هى دائما معيار الحس
والشعور والفكر الثقافى - ودرجة التطور الحضارى للامة الانسانية على
أى بقعة من الأرض .

وقد تجلت العودة للملامح الأصلية الى حد قريب فى فكر اخناتون
التوحيدي والذى جعل قومه يولون وجوههم الى السماء حيث بهاء الله
ورحابته متجليا فى نور قرص الشمس - أى عودة للمطلق فى السماء والكون
عامة .

ان هذه الصلة الواحدة وهى قرص الشمس ، هى الدلالة الوحيدة
فى داخل الذات المصرية فى اللاوعى بأن هناك كان (كان فى الماضى
الذى تحول الى شعورا غيبيا) - كان اتصالا سماويا روحيا قد بعث
به نبي على أرض مصر • .

• شعـب حمل شعاعا غامضا فى باطن وجوده وعميق ذاته ، جوهر
دينيا، وقد عاش فى تطوره فى الحياة على أرض مصر تأثرا به ومتقلبا
مع تصاعد واكتمال النمو والنضوج بين المحدودية والشمولية
- بين المادية والمطلق .

وكأن المصريين شعب بأكمله - كامرأة ناضجة حبلى - احتفظت
بنطفة الحق والنور داخلها وظلت تتقلب مع الزمان تحدث بصمت متصلة

• " ولقد بعثنا فى كل أمة رسولا أن أعبدوا الله " قرآن كريم سورة النحل .

بتلك النطفة المتألقة والتي أكسبت كيائها وشخصيتها ميزة خاصة - وتحاول أن تحييكم لثمرتها وجهة مثلى تتصل من خلالها بالمصدر الالهى السماوى .

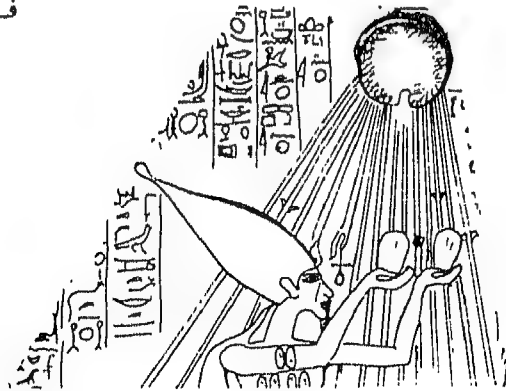
والفريب أن القرينة الدائمة متمثلة فى قرص الشمس سواء صموده فى السماء محمولا فى موكبه أو طائرا محلقا فى السماء أو رمزا مجردا منقوشا على الجدران أو رمزا محمولا بأعلى هامة للانسان فوق تيجان الملوك والامراء - وأن كل اله ينسج للشعب المصرى دائما وأن يكتسب الشرعيّة فيقرن بالشمس - الاله الا عظم .

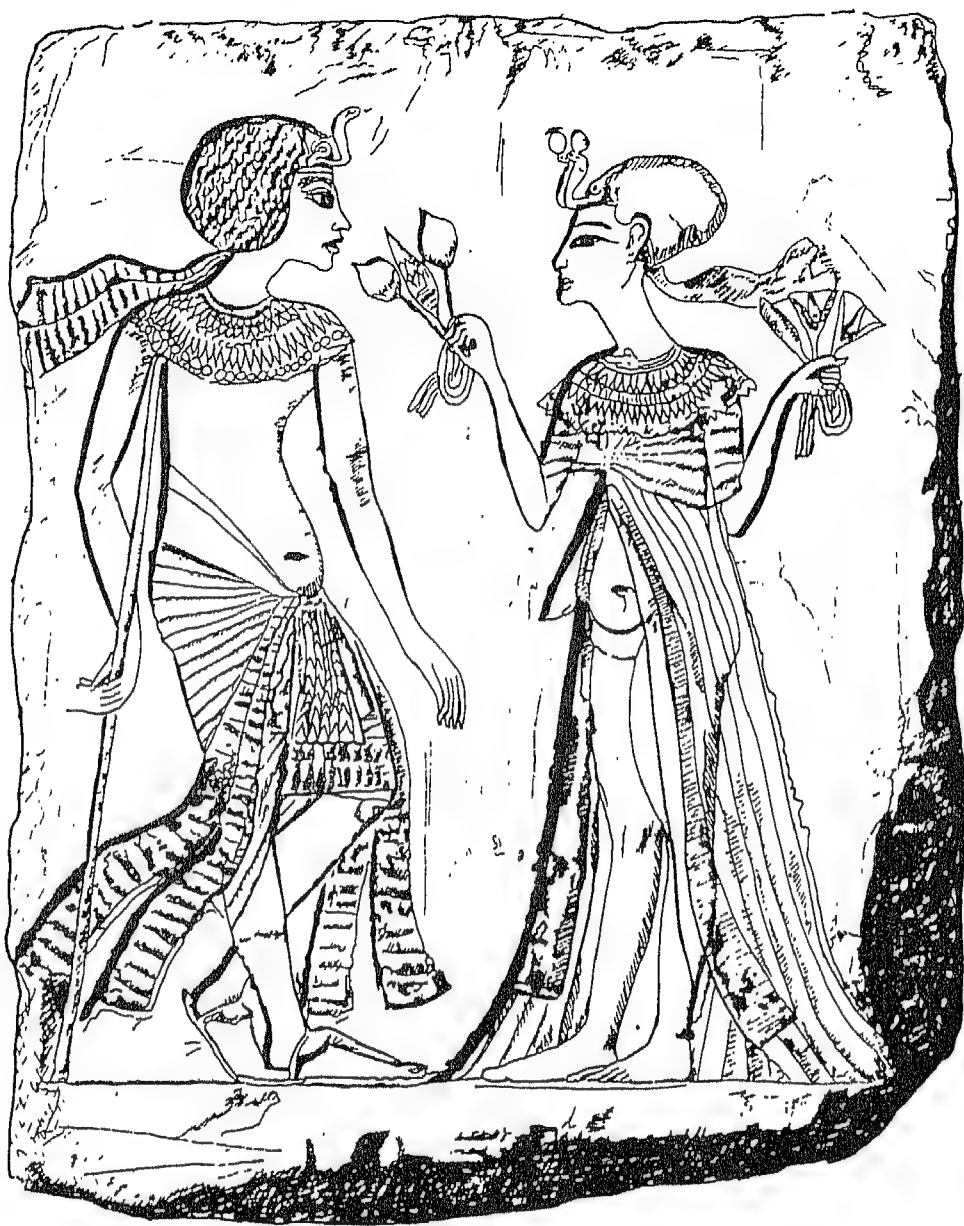
والشمس فى العقيدة المصرية الوثنية - وهى كظاهرة منذ مولدها فى الصباح الى عند غروبها فى بدء الليل مما نشأ فكرة الحياة - ثم الموت والبعث ولم تكن هذه الظاهرة المتحركة فى نظام الحياة على الأرض - أى حركة أو رحلة الشمس أمام ادراك المصرى القديم - لم تكن منبع فكرة (الحياة - الموت - البعث - الخلود) فان هذه الظاهرة للشمس تتمتع بها أمم الأرض جميعا ، فلا بد وأن تكون هذه الفكرة بعثت فعلا ولقنت الى الفكر والوجدان فى أعماق النفس للمصرى القديم وظلت كبذرة مختزنة لديه - ثم نسجت حولها الأساطير التى كانت بمثابة الدين - بل تحولت هذه الأساطير الى عقيدة دينية محددة ومنظمة قوامها التفريق بين الخير والشر - والفضيلة والزيلة والحياة الدنيا نائلة - ثم الحساب والعقاب بعد الموت فى الآخرة ثم الخلود . . . ويصل الانسان المصرى الى الخلود بعد مرحلة الحساب والعقاب بميزان العدل والحق - وأن هذه النقاط الهامة قريبة من الفكر الدينى السماوى .

ولذا فان المصريين الذين آمنوا بأن الحياة فى الدنيا هى المقياس الذى سيحقق لهم الخلود فى الآخرة - التزموا بخلق قويم (وخاصة الشعب) وهذا الخلق القويم أنشأ مجتمع محافظ - متدين ملتزم بعبادات وتقاليد وطقوس عبادة دائمة - أنشأ مجتمع ملتزم لا يجنح للانحلال من قريب أو بعيد كما كان موجود فى أمم أخرى - بل حتى كل أمم الأرض .

الشعب المصرى حفظ نفسه بنفسه وكان له قلب تقى طوال حياته على أرض مصر - أسلم قلبه وضميره الى الخير والتقوى والعدل من خلال خيالات غيبية تشد خيوط نفسه ووجدانه رويدا رويدا الى وجه التقوى والايمان حتى اصطبغت الفنون كلها بذلك الايمان الطاغى وكست أشخاص التماثيل حالة التدين والتأمل والرهبة الروحية العميقة. وظللت هيبة الايمان والتقوى حتى ظهرت الرسائل السماوية فاذا المصريون يحملون في أعماقهم ذلك الاتصال الوجداني والروحي والدينى بجوهر الأديان السماوية - وما بال هذا الاتصال الوثيق وهذا شعب مصر معصوما من الرذيلة التى تؤدى الى ذهاب الاخلاق - لقد أحكموا الملوك والكهنة حول الشعب سبل الاتجاها نحو الفضيلة والعبادة بالايمان الراسخ (حتى وان كانوا هؤلاء الملوك والكهنة على بينة من أنفسهم بأنهم ليسوا مثلى الاله الحقيقى) وانما ظل ذلك النظام قويا - خدم الانسان المصرى وحفظه - وظل ذلك على مر آلاف السنين سياجا محكما حافظ على خلق ومثل وسلوكيات متوازعة أمينة تهاب الرذيلة وتحافظ على الفضيلة باقتناع من باعث نفسى داخلى - بايمان بالخلود فى الحياة الأخرى .

ف . م





مشاعر عائليه

مشاعر عائلية :

قطعة من الحجر الجيرى محفورة بالغائر وملونة يبلغ ارتفاعها ٢٤ سم وتصور نقوشها كل من الملك " سمنخ كارع " والملكة " مارييت آتون " ويعتقد أنها من مدينة تل العمارنة.

• والروح الذى يسود المنظر المصور هو فن العمارنة والذى يختلف اختلافا كبيرا من التقاليد الفنية التى سادت مصر طوال الأزمان السابقة لمصر اخناتون وبتميز هذا الفن أساسا بالأفكار الهامة الرئيسية التى تسيطر على منتجاته وتبعث الهامه وهى أفكار ديانة آتون وشخص الملك الذى أتى بهذا المذهب العقائدى الفذ والذى اقتضى تصوير الحقيقة والتزام الموضوعية ذهب فى هذا الى أبعد الحدود فانعطفت به الى مزالق المبالغة التى تقترب تماما من فن الكاريكاتير الحديث ولقد تسلس هذا الفن على غير المألوف للحياة الخاصة للسلوك وزوجاتهم وأبنائهم فأدى وللمرة الأولى الى عرض مشاهد عجيبة أمام هيون أفراد الشعب الذى ألف ملوكه فى وقفات وأوضاع صارمة من خلال التماثيل أو النقوش أو اللوحات المصرية.

• ولقد كان من أبرز الكادرات الفنية المتناثرة هنا وهناك - الوقفات والجلسات العائلية الملكية الرومانسية أو الاجتماعات الأسرية الملكية أو مشاهد للملك وهو يلتهم طعامه بنهم وشهه فى هيئة بشرية ذرية أحيانا وهكذا .

• ومن خلال هذا لم يكن هناك حرج من تصوير بطون الأشخاص العارية المدلاة وأشداء وأرداف النساء من وراء غلايل شفافة للشباب .

• وعلى أية حال فالجراة للفنان فى عصر اخناتون قد بلغت حدودا محيرة والباعث على هذا بالطبع هو شخص الملك وعقله ومعتقداته وبالرغم من خفوت وميض عصر العمارنة الذى مرق سريعا فى أفق التاريخ المصرى الخلاب الا أن اشعاعات رائعة متكسرة قد بقيت فترة بعد عصر اخناتون وشملت خلفائه " سمنخ كارع " و " توت عنخ آمون " و " أى " لتختفى فيها بعد فى ثنايا العصور التالية وتصبح من مكونات الفن المصرى حتى نهاية الحقب الفرعونية وهى مكونات كانت آخذة فى التضاؤل على الدوام .

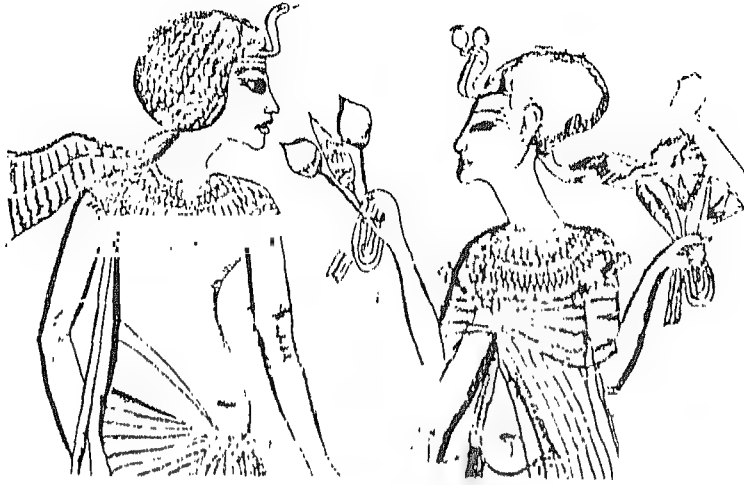
● ويعتقد أن سمنخ كارع كان شقيقا لاختاتون وما زال الغموض الكثيف يكتنف فترة حكمه وصلاته الأسرية والملكية في خلال الأسرة الثامنة عشرة وقد تلا اختاتون فسي حكم مصر بعد أن هجر العمارنة في أثر موجة ردة هائلة في إثر نفرتيتي ولقد عثر على اسمه مدونا على بعض البقايا الأثرية التي عثر عليها بالمحتويات الهائلة لقبر "توت عنخ آمون" بالضفة الغربية للنيل بالأقصر .

● ويعتقد المؤرخون أن "سمنخ كارع" قد اشترك في حكم مصر مع اختاتون فترة لا تزيد عن ثلاث سنوات ويعتقد أن كل من الملكين قد مات أحدهما بعد الآخر فظهر على عرش مصر بعد ذلك توت عنخ آمون .

١ . ع

● التمثال من المجموعة المصرية بمتحف برلين الغربية





التحليل الفني :

يقف الملك والملكة متقابلين يهيمن عليهما الطابع الشاعري العاطفي بين زوجين يتبادلان النظرات الجميلة المفعمة بالحب والتقدير - ومن الواضح أنهما يقفان في شرفة قصر والنسمات الرقيقة تداعب ملابسهما وخصلات الشعر المستعار وشرايط الملايس الطويلة فتكشف عن مفاتن ومشاعر انسانية ما كان يكشف عنها فنى النقوش التصويرية فى العصور السابقة وخاصة فى اظهار الملك والملكة - وقد أتى فنان فى هذا العصر أن يسجل أدق المواقف " مع التحفظ للتقاليد والقوانين الاخلاقية الرفيعة " فى الحياة الاجتماعية والجلسات الخاصة بين الملك وأفراد أسرته وبين الملك ومليكتة - فهذا النقش الملون يوضح فى براءة واقعية جديدة تماما على الفن المصرى - كيف تتجمل المرأة وكيف تقبل على زوجها حاملة هدايا من الزهور تضفى على علاقتهما السعادة والحبور وذلك من خلال الاشارات التشكيلية فى كل جزء فى تكوين اللوحة .

- ففى رسم كل من وقفة الملكة والملك وطريقة رسم الملايس وحركة الشرائط والصديرية الشفافة والملايس الهفافة - ونظرات العيون وملامح الوجه المعسرة - وانحناء الجسم كل نحو الآخر وحركة الأيدي ولمسات الأصابع .

● فنرى الملكة التي تقدم براعم الزهور بيده ومسكة بباقة من الزهور في اليسار الأخرى وملاصقها منسدلة على الجانبين تحف بهم شريطان طويلان حرا الحركة وبلا مسان طرفا الرداء المفتوح من الامام فيبدو جسمها عاريا في وقفة مليئة بالحيوية والحركة.

" ملك يتكى على عكاز "

ننظر الى وقفة الملك الذي بدوره يشارك الملكة مشاها . . . يقف جلالتة بطريقة خلاف ما نعرفه عن وقفة الملوك . وقفة حرة متكئا على عصا آخذا انحناءة خفيفة الى الامام وناظرا الى الملكة . وجسم الملك بالملاصق الفنية لهذا العصر وخاصة البطن المرتخية ورسم الأطراف والشرائط المتدللية من ملهسه في علاقات جمالية بخطوط ليننة رخوة غير مشدودة وأطراف الملك أى الذراعان والساقان . فنجد الوقفة غريبة . فنرى الساق اليمنى ممتدة للامام واليسرى مقطعة لها بمنظور داخلى متجهة الى الورا بقدم مرفوعة عن الأرض ومتكئة فقط على الأصابع الأمامية والتي هى بدورها متقدمة فوق منظور كعب القدم اليمنى المستقرة على الأرض فتصبح القدمان متشابهتان .

● وان حرص الفنان على جعل خطوطه في الرسم آخذا نفعا تعبيريا واقعيًا شاعريا يضع في طياته التشكيلية ما يتكلف في العلاقة بين هذه الخطوط من معان تستشعر وتحس وليست مباشرة وان كل خط جانبي أو خط رئيسي هو معنى بفكر وخيال تجري خلفه قريحة الفنان وبالعلاقة الخط بالآخر هي علاقة محسوبة حسابا فنيا دقيقا لا يخرج من بين يديه خطأ سهوا أو عفوا . وبناء على ذلك :

● ندقق الرؤية في الساق اليسرى والخارجة من ركبة مثنية ومائلة للخلف فسى تقاطع مع الساق اليمنى المائلة بدورها للامام نجد استمرار خط الساق اليسرى غير متقابل من خلف امتداد الساق اليمنى فيبدو منكسرا . أى تتحرك الخطوط فوق الرسغ لأسفل وتقاربت من بعضها فانحسر سمك بقية الساق ويتحقق من ذلك أنه يوجد فصل مقصود . يقصد به وجود عاهة خلقية يريد الفنان المفرد بالواقعية والتزامه بالا تجاه

الفنى الحر فى هذا العصر أن يسجلها - وهذا الفنان الذى أهتم بكل كبيرة و صغيرة فى شاعرية جميلة لن يفوته هذه الخطوط التى لا تتقابل للساق اليسرى الا اذا كان معتمدا وخاصة بما يتعلق بوقفة ملك مثلا لرمز صورة الاله على الأرض الكامل المحيا .

● ولكن هذه الواقعية ألغيت اللجوء الى المحاولات المثالية وتجنب تسجيل العيوب الخلقية أو المرضية بل وأشارت اليها بكل صراحة وجراحة.

● نستطيع أن نفسر المعنى خلف طريقة رسم حركة الذراع اليمنى فى مسلك العصا - وهى ليست هضا الامارة والشرف والنبل - وان التفاف الساعد وممصم اليد والا صابع حولها - واتجاههم الى حدود التكوين على اللوحة يهدو واقعيا تماما للحالة الخاصة فى طبيعة وقفة الملك التى أشرت الى سببها ، وهذا العيب المرضى أو الخلقى - يستلزم وجود العصا للاتكاء عليها وخاصة وان الالتواء فى طرف العصا متجها الى الداخل فى صق الصورة أسفل التقاء الذراع بالجسم وان كان هذا التماس بمنطقة حساسة فى مريحة للأعصاب وهى منطقة الابط فى وقفة مضمونها المتممة والسعادة.

● فالشكل الفنى لالتقاء طرف العصا المشنى باسط الجسم بين خطى الجسم والذراع ليس تصرفا جماليا وكأنهما خطا انكسر على حافة العصا المستقيمة وخاصة وأن حولها خطوط غير مستقيمة لتتوازن معها - وانما حولها خطوط رخوة لينية.


● وبالنظر الى الشكل العام نجد أن وجود العصا له وظيفة فنية هامة ، فيتوازن خط العصا المستقيم من الجانب الايسر فى اللوحة مع الخط الخلفى لرداء الملكة الشبه مستقيم من الجانب الأيمن للوحة باعتبارهما الخطان الأساسيان على حدود التكوين من الجانبين - وان هذه الضرورة الفنية لا يجاد الا حساس بالتوازن التكوين وتماسك البنيان فى أجزاء اللوحة.

● وان هذه الضرورة الفنية تلغت النظر عن الضرورة لا تحتاج العصا الهام ليهتكى عليها الملك العاجز .

وحركة انسداد الذراع اليسرى بدون أن يكون توظيف لحركة جمالية مثل حركة ذراعا الملكة أو غيرها من حركات أذرع الملوك المعروفة والمسكة ببعض الرموز أو المجاورة للجسم الانساني - انما رد فعل للاتكاء والجهد المبذول في الجانب الأيمن وخاصة الذراع اليمنى والموضح في طريقة اليد والتواءها في سك العما - فهي حركة تلقائية من الذراع اليسرى .

● وان الملك على وضعه هذا بدون العما سيبدو شخصا مرسوما في الهواء غير متزن الوضع والحركة - لا واقفا ولا طائرا - وانما شكل ملصق على خلفية بخطوط كثيرة منحنية ومتقاطعة - وخاصة حركة الشرائط الكثيرة المتطايرة فان محاولة الفنان التشكيلية جعل الساقان متقاطعتان ومتشابهتان وطريقة الاتكاء على الا صابع بأنها وقفة دلال ورخاوة هي محاولة ذكية في لفت النظر من وجود عجز يساق الملك - وقد شغل الفنان أهمنا بحركة الشرائط المتطايرة ذات الثنايا والمتدلّية من على بطن الملك منسدلة على الجانبين وطريقة قطعها للايطار والخطوط الأساسية لجسم الملك وأيضا الشرائط المتدلّية من خلف رأسه بشكل متوج رقيق في اتجاهات مختلفة - نزد طيها بالتالي الشرائط المتدلّية من على الجانبين الأماميين لرداء الملكة أيضا والشرائط المتدلّية من خلف رأسها فتوزع هذه الشرائط في مناطق مختلفة فسي اللوحة تلعب دور شاعري يحقق رد فعل في الحركة الحرة للملك وكأنها وقفته - وقفة يتطلبها الموقف الشاعري في راحة واسترخاء وتحقق الاحساس بجمال الطقس المنعش وكان هذه الشرائط يسرى فيها نغم يرصد المشاعر العاطفية وكأنها تعلقست وسببت فسي كل جزء من اللوحة هذه المشاعر النابعة من وجدان الملك والملكة وخاصة في الالتواءات والتوججات الرقيقة بها وكأنها ذهبات سارية فيها .

● وينظر الملكة في وقفتها رافعة يديها مسكة بالزهور على الجانبين بشكل مجنح وكأنها تقوم بطقوس رقصة شجيرة يختلج لها نفس الملك وكأنه في شكله الرخو هذا يحاكي الملكة في رقصتها ونظرتها الهائمة تجاهه في انحناء جميلة خلاصة - وينظر اليها في شوق كبير - وتشدنا لذلك طريقة رسم عينه - فنلاحظ أنها مرسومة من عمد من فنان العصر الا خناتوني المبدع ، في رسم انسان العين عند زاوية العين فتتحقق بذلك

النظرة الواقعية المعبرة والمتشبية مع واقعية الاتياف الذى رسم به وضعه - وليست النظرة المثالية الوقورة - وقد تخلص الفنان بذلك عن المثالية المعروفة فى طريقة رسم العين بوضع انسان العين فى منتصف شكل العين المعروف  مثل ما رسم عين الملكة مثلا - ولقد أبدع الفنان فى تحريره من المثاليات بشكل مركز فى رسم شكل الملك أكثر ما تحرر فى رسم شكل الملكة التى تبدو فى وضعها وشكلها العام منذ الوهلة الاولى لروايتها خاضعة للقواعد الفنية القومية العريقة - فنلاحظ أيضا رسم الملك الفاجر - أى شفاهه مفتوحة قليلا - وكأنه يقول أو يهيمس بشئ.

● ونجد الكوبرا المقدسة على جبهة الملك واحدة ونجدها على جبهة الملكة اثنتين وفوق كل واحدة قرص الشمس ١١ ٢٢

● وقد هدت الملكة فى وقتها المعبرة عن الفلال الأسرى بخطوط جسمها الانشوى ذى الخطوط المرنة والمنحنية التى تظهر مفاصلها وتحتها تعكس الى حد كبير رساغة لآصول الفن المصرى بشكل رزين وملتمزم لخطه الخطان المحددان لشكل الرداء الشفاف وهم يرتكزان على خط الأرض كأنها حدود شكل هرمى .

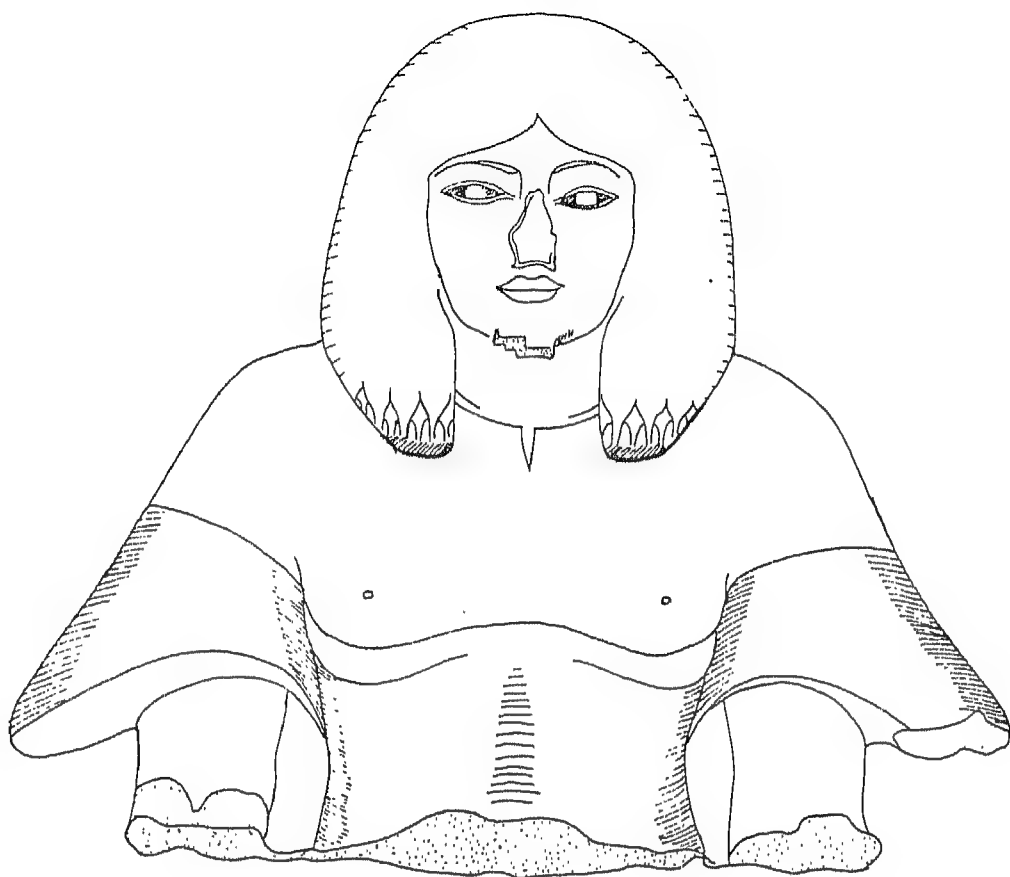
● وصور الفنان رسم اليد اليمنى المسكة بالزهو والمقدمة للملك بمنظور فـير واقعى " أى المنظر لليد الذى يجب أن يكون غير موشى - ولذلك يبرز الجانب الذى تظهر فيه جمال حركة الاصابع - وهذه لمحة مثالية فى ابراز جمال الحركة البشرية - وتخليها عن الواقعية التى يتبعها فى شكل الملك.

● وهذا التصوير الحائط لمنظر من مناظر الحياة الطبيعية بين ملك وملكة فى لحظات اقبال عاطفى وقور يطوى فى طياته تباشير للقاء اجتماعى مقدس بين زوجين ملكيين يمثلان رمز الاله ورمز الحياة والخصوبة والعطاء - فى جلال يناسب القيم الاجتماعية التى هى من سمات الفن الفرعونى طوال عصوره المختلفة دونا عن بقية حضارات العالم مثل اليونان والرومان وخاصة الحضارة الهندية الذين تناولوا هذه المواضيع بشكل سافر وقاضح بل وكانوا يعتبرون اسراقهم وسفوفهم وعدم الحياة هو نوع من العبادة والقرايين فى تقدس بعض الالهة ، ولكن لا نرى أبدا فى الفن الفرعونى

مواضيع العلاقة بين الرجل والمرأة ورسمت وسجلت في نقوشهم وانما قدس المجتمع الفرعوني هذه العلاقة واحترسها احتراماً قدسياً - وانما أشار الى رمزيات الاختصاص وربطها بالالهة كمعظيات قوة قدرة البقاء والنقاء - وعندما أشار اليها فنانون عصر اخناتون - جعلوها رمزيات جمالية في وقار وجلال انما يعبر عن ملامح بهجة الحياة وحكمة الوجود - وتقديس الاسرة .

● لأول مرة نرى في المناظر الفرعونية وخاصة في عصر اخناتون صورة لمنظر لسه دلالات اجتماعية خاصة بين الملك والملكة فهي أول المحاولات - وانما عندما صممت مناظر لتوت عنخ آمون وزوجته لم تكن بهذه القوة والجرأة في مباشرة قريبة جدا الى الاستنباط للذهن والشاعر - وانما يسودها الروح العائلية الهادئة - ومسدى الترابط العاطفي والتآلف البشري والانسانى .





الموظف

موظف من الدولة الحديثة

تمثال من الجرانيت الأسود لأحد كبار موظفي الدولة ، يجلس من عصر
المنحوت الثالث (١٤٠٥ - ١٣٧٠ ق . م) والنصف السفلى من التمثال فقد في القدم
وعندما كان هذا التمثال كاملا كان يمثل شخصا جالسا القرفصاء على غرار تماثيل
المنحوت أبين حابو ورعسيس نحت المعروفة لدينا الان والتي ترجع لعصر الدولة
الحديثة.

• وقد صور الشخص صاحب التمثال لا بسا الباروكة Wig ورداء فضفاضا
بأكمام واسعة ذات ثنيات وطيّات . ويلاحظ وجود فراغا منتظما بدلا من الانف الذي
سقط من الوجه في القدم وفشلت محاولات اعادة اوترميمه عدة مرات فيما يبدو وقد
نقشت خلف التمثال سبعة أسطر من الهيروغليفية تنطق بصلاوات وابتهالات صاحب
التمثال وتقديمه القرابين الجنائزية لاله رع - هارمخيس - آتوم وتعدد هذه
السطور القاهه ووظائفه التي نعلم منها أنه كان أميرا وراثيا ، وحاكما محليا ، وقاضيا
ووزيرا صاحب مكانة لدى الفرعون ، وكاتب محبوبا لديه ، وحاكما للعلم على يمين
الملك ورئيسا لاحتفال الاله آمون في المهرجان الأبدى .

• ويلاحظ أن اسم صاحب التمثال قد اختفى مع الجزء المفقود من التمثال
وقد عثر على هذا الأثر عام ١٩٤٢ بالجهة البحرية الشرقية لعمود (بومبي) بالقرب
من الجدار الفاصل بين المنطقة ومقابر المسلمين ، وقد عثر على العديد من العناصر
الاثرية من عصر الدولة الحديثة بالموقع الذي يرجع الى العصر اليوناني الروماني
وهو ما يشير الانتباه لطبيعة منطقة السرابيوم التي تقع أصلا في قلب حى مصرى أصيل
هو حى راقود القديم نواة مدينة الاسكندرية التي أنشأها الاسكندر الاكبر في النصف
الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد .

سجل بالمتحف اليوناني الروماني تحت رقم ٥٩٥٣ معروض بالصالة رقم ١٠

ويبلغ ارتفاع الأثر على حالته ٠ م ٠ ٦٧

التحليل الفني :

معظم التراث الفني القديم لمختلف الحضارات المهشم والمبتور الأجزاء وبما عليه من حال لا زال مبعثا للجمال وموحيا للإلهام للفنانين والشعراء والكتاب.

• هذا التمثال الذي فعل به الزمن ما فعل أصبح في رومية التصقت فـسـى مخيلتنا واجتثرت معها القيم المرتبطة بفنون العصر الحديث المعتمدة في ثقافة الفنان الذي يرى نتاج الحضارات في وقت واحد وبشكل مقارن وخاصة بأشكالها المتأثرة بعوامل الزمن والتاريخ وانفعال وغنقوان ثوراته السياسية والدينية بالإضافة الى صور الجهل في عصور اطمحلت فيها المعرفة بحقيقة القيم الكامنة فيها .

• فهذا القطاع من التمثال وهو ما يشبه في الفن الحديث Rust أى الرأس مع جزء من الصدر - ولكن القطع هنا يجىء عندنا فوق (وسط البطن) ونهاية العضدين (فله تكويننا خاصا يختلف عن التمثال النصفى المتعمد وضع حدوده المألوفة في العصر الحديث) وان مثل هذا التمثال بما يشابهه من الأوضاع بعهد ضياع باقي أجزائها هو أساس هذه الرومية (حيث أن الأوضاع للتماثيل الاثرية بعهد العصور عليها مهشمة واستقرت على حالتها الغير كاملة لفتت النظر كتراث لا زال يحمل نفس القيم القوية التي توجد في التمثال الكامل ككل وأحيانا تتركز الرومية لهذه القيم في جزء منه - فتأثر بها الفنان الحديث وراح من شدة إعجابه مقلدا لها - يصنع بعض تماثيله على أوضاع تشابهها مستفيدا بما تحمله من قيم وحدودا جديدة للرومية التشكيلية وبذلك إنشروا وضع التمثال النصفى والتمثال الجزئى .

• فالرأس بخطوطها الخارجية هي شبه نصف كرة يخرج من عند طرفيها مسنن الجانبين خطين دائريين تنبسط نهايتهما بانفراجة الى الخارج ه ثم يدخـلان للداخل يحددان أكام ستره هذا الموظف فيأخذان في الالتقاء بالجسم زاوية دائرية فيمتد الخط وكأنه خط واحد من الكتف الى خط الوسط .

• فنجد وكما هو معروف عند الفراعنة أن الخط أساسى التعبير والبناء للتشكيل

يمسك به هذا الشخص بيديه وان كان كتابا أو ورقة يردى ، وعند الملاحظة الدقيقة فى الشكل العام نجد التشال فى هذه الجلسة .. وبشكلها المتماثل عدم تماثل دقيق فى التنفيذ - فشلا الكتفين بحجم استدارتهما مختلفة ، وحجم الخطوط الزخرفية على أطراف الاكمام غير متساوية وهذا واضحا تماما وكأنه مقصودا وتحدد عضلات الكتف والبطن والذراع جهة يسارنا أعلى قليلا جدا من عضلة الكتف والبطن والقراع جهة يميننا وكأن أوجد الفنان متعمد حركة خفية فى جسم هذا الشخص ربما لأن وضع يديه المسك بالكتاب - بالشئ الذى بيده والذى ليس محددا لنا - كأن مختلفين فأخلفا معهما ميزان حركة الجسم - عند تدقيق الملاحظة فيه - أو تعمد ذلك الفنان لجعل الحركة تنبع من التشال من جوف السكون الرزين كما يبدو من الكتلة الثابتة لان فى الدولة الحديثة كان الفنان فى طريقه للتحرر من القيود والتقاليد الغنية التى كانت ثابتة من عهد الدولة القديمة - واهراز شخصية الفردية فى التعبير فاكسبت الفنون فى ذلك العهد العناية بالحركة على وجه الاخص.

• ومن الناحية التشكيلية نجد الايقاع للبروزات فى الشكل تتنغم حسب وظيفة كل منها فالذقن مع نهايات الباروكة المدببة وبروز الصدر الغير حاد كان يرد بالطبع عليه بروزات قبضات الرجل المسكة بالكتاب - فهذا الوجه تشيع فيه تعبيرية روحية قوية لانه يحمل صفات مستترة يحرص عليها الفنان (الفنان الرسمى) الى الملك ابن الاله .

• فان الفن فى الحضارة المصرية يخضع للسيادة الروحية الدينية المتمثلة فى الملك صورة الاله أو ابن الاله وطبقة الكهان - وأفراد الأسرة الحاكمة - فهو بطبيعة الحال فن طبقي - أى فن الملك والنبل والكهنة - " الفن الدينى والرسمى " والفنانون أصل نشأتهم وخبرتهم تلقوها تحت تعاليم وتقاليد فنية صارمة تسودها روح عقائدية موروثة فكان يحتضنها فكر وروح كهنوتى فى تدريبها واعداد عريق فى الامور الفنية التى تخص الدنيا والدين والآخرة تهرعت ونمت فسي كيانه - فكل خط وحركة له دلالة وله معناه بشكل محدد فالفنان الذى يصنع تشال

الملك ابن الاله هو الفنان الذى يمثل تجسيد أفراد هذه الطبقة . . فهو الذى كان يعمل تماثيل الامراء وكبار الموظفين والكهنة . . بالتزام شديد .

• بل ولأن الفنان هو موظف مدى الحياة لخدمة الفن الذى يقره من الالهة لأنه يشارك بكل عقيدته ووجدانه فى عمل تماثيلهم البديلة عن شخصهم فى المعابد وتخليدهم من خلال هذه التماثيل وتعظيمهم عن طريقها حتى تعود الروح اليها فى الحياة الاخرى . . فلا يوجد فن شعبى تبقى لنا بنفس الدرجة التى نراها للطبقة الحاكمة . حيث مواصفات القوة والخلود تتوفر لهما فان وجد فن شعبى وهذا محتما لشعب أحب الفن ويتلقى عقيدته من خلاله فلم يكن يصنع من المواد الشديدة الصلابة التى تغالب الزمن .

• عودة الى الوجه ذو الابتسامة الهادئة الدائمة فنجد الأنف ربما كانت موصلة أثناء صنع التمثال لقصور فى حجم القطعة الحجرية أو تكون بترت ورممت فى عهد الفراعنة ذاته .

• فهو لا البشر الذين عرفوا أن ينحتوا تماثيلهم فى خامات صلبة لا بد وأنهم استطاعوا أن يلمصوا مواد صلبة أيضا توصلوا لمعرفة .

• فلا يوجد ما يشير نحتيا انها كانت من أصل الوجه وأيضا لا يوجد آثار لثقوب توضع فيها خواير صغيرة لتمل بين الأنف المضاف والوجه ، وبدل ذلك هلى أنه كان أسلوب اللصق فى طريقة وصلها بالوجه . وقطعا مادة اللصق مادة قوية تناسب قوة وصلابة الحجر الجرانيتى النارى .

• وان سقوط الأنف عن طريق محاولة بتر وتحطيم متعمدة تقريبا وهذا لتهدئة حواف جسم الأنف المكمل لها والمتصلة بالوجه بعد حدود اللصق طيه فمكان الأنف بالحواف المكسورة المحيطة بها فى جسم الوجه يدل على أن الأنف كانت ملتصقة بمكانها بلصق من مادة قوية جدا وأثناء التهشم الذى طرأ عليها خرجت الأنف من

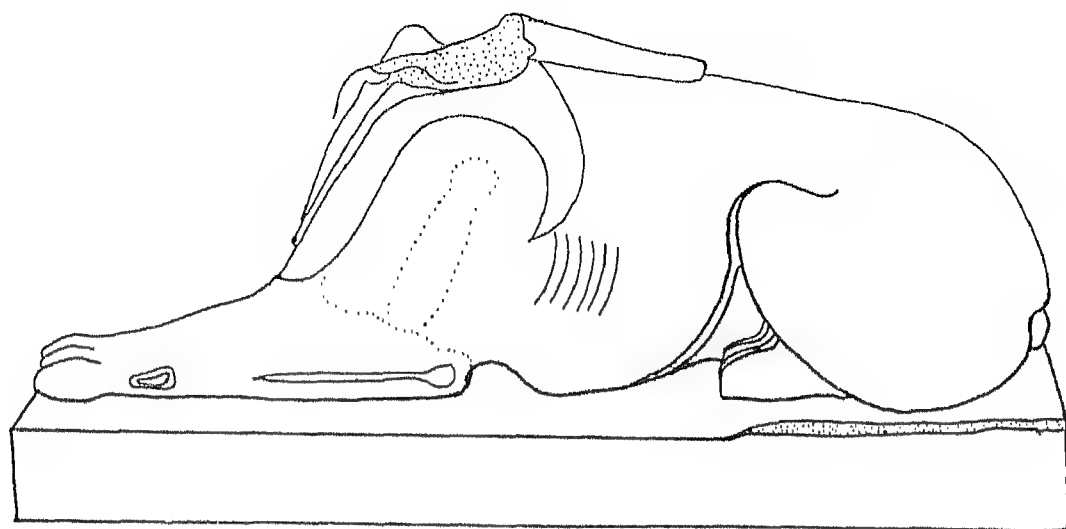
مكانها آخذة معها شظايا من حواف الوجه حولها وهذه المحاولة في تهشيمها
لم تكن أثناء الثورات الدينية وخاصة في عهد اخناتون - لأنه ترك كل
شيء خلفه وراح يبني مدينته أخيتأتون بمعنى أفق أتون أى أفق الشمس هذا
بمعكس ما حدث بعد انتهاء فترة حكم اخناتون فقد لقت كل مخلفات عصره اباداة كاملة
وتحطيم شامل ولكن في عهد البطالمة عندما انكبوا على احضار تماثيل كثيرة من تماثيل
الملوك الفراعنة والامراء (بما يمثلوا من ألوهية وعقيدة دينية) وتماثيل الالهة
والكهنة - تقربا الى الشعب المصرى والى مشاعره العميقة .

٥ فلا بد وأن هذا التمثال كان فى حالته السليمة والكاملة أثناء احضاره السى
الاسكندرية . . وأن وجود الذقن الممتدة والمتدللية أمام الصدر هى اما دلالة بأنه
شخصية كاهن أو رجل ذو مكانة هامة وخاصة فى الدولة - فهذا التهشيم والتحطيم
طرا على التمثال من قبل الثورات الدينية اما الثورات المسيحية ضد الوثنيين وتماثيلهم
وأما بصورة قريبة أكثر ومؤكد على أيدي الوثبات الدينية الاسلامية بعد فتح عمرو بن
العاص لمصر - لهدم كل آثار للعقائد الوثنية وتهشيم معالمها أسوة بتعاليم الدين
الاسلامى فى القضاء تاما على أى شكل من أشكال الوثنية وذلك من وجهة نظر دينية
بحثة ومقومة لبد * مجتمع جديد .

٥ . ويعيدا عن الدوافع الدينية واللاهيات الخاصة بها فى التاريخ - نستطيع
أن نقول أن هذا الجزء المتبقى من التمثال لا يفقد قيمته الفنية - فالتقييم الفنية
الرفيعة - وخاصة المجردة من أى أهداف خاصة أو حيث يبدو ذلك لنا الان - هى
التي تعيش وتفرض نفسها كبصمة للوجود الانسانى المتميز فى زمن ما وعلى أرض مصر خاصة .

وهذا ما يحمله لنا التاريخ من آثار المصريين - "حيث الفن والحضارة" - الجمال
والفن الرفيع يشع كأشعة الشمس على العالم كله .

ف . م



الغز

الصامت

اللفز الصامت :

تمثال من البازلت الأسود لأبي الهول طوله ٢٥.٠ م ويبدو أن الرأس قد هشم في الماضي عمداً والتمثال قد نحت بدقة تلقت الانتباه ، وقد اكتشف هذا التمثال في أساسات منزل أديب بخاري شريف بالاسكندرية وهو يرجع للعصر البطلمي ولقد كان أبو الهول في مصر الفراغة (تمثال برأس آدمي فوق جسد حيواني) بمثابة القوة الملكية يسحق العمارة دائماً بلا رحمة ويحمي الاختيار ومن دراسية ملامح الوجه يتضح أنه إنما يمثل الملك أو اله الشمس .

• وأشهر تماثيل أبي الهول على الإطلاق هو تمثال أبي الهول بالجيزة فلقب نحت من صخرة هائلة بأمر الفرعون خفرع رابع ملوك الاسرة الرابعة ويتميز هذا التمثال بحجمه الأسطوري الهائل وهو يرس فوق رمال الصحراء كحارس لمرات الغرب حيث تختفي خلالها الشمس والموتى .

• وأقدم صور لأبي الهول على الآثار المصرية ليست تمثال الجيزة كما يتبادر الى الذهن بل هو نقش على لوح من الأردواز يرجع الى عصر ما قبل الاسرات موجود الآن بالمتحف البريطاني مثل عليه أبو الهول بجسد أسد ورأس مقر وقد زود بجناحين يبرزان من منتصف ظهره وقد قيد هذان الجناحان على الظهر بواسطة حبال متقاطعة تمر من أسفل بطنه وقد صور أبو الهول هنا وهو ينقض فوق ظهر ثور .

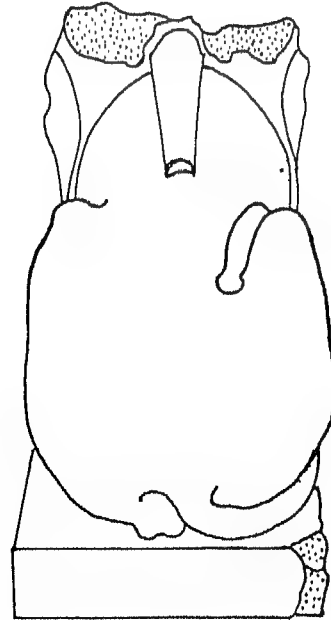
• وأثناء العصر اليوناني المصري نجد لدينا ثلاثة أنواع من تماثيل أبي الهول وأول تلك الأنواع هو ما يمثل أبا الهول التقليدي القديم والذي لم يتغير ملامحه المعروفة لدينا مثل عصر الدولة القديمة ، والنوع الثاني هو طراز أبو الهول الاغريقي الذي نشأ في بلاد اليونان والمثل بوجه انثى مجنحة عامة وأهم أنواعه هي تلك التي تزعم نهايتي سوار نهبي والنوع الاخر المصنوع من التراكوتا والموجود نماذج بهتمف الاسكندرية ، والنوع الثالث وهو أبو الهول الهجين الذي يجمع في ملامحه بين كل من خصائص أبي الهول المصري والاغريقي في آن واحد ، حيث نشاهد

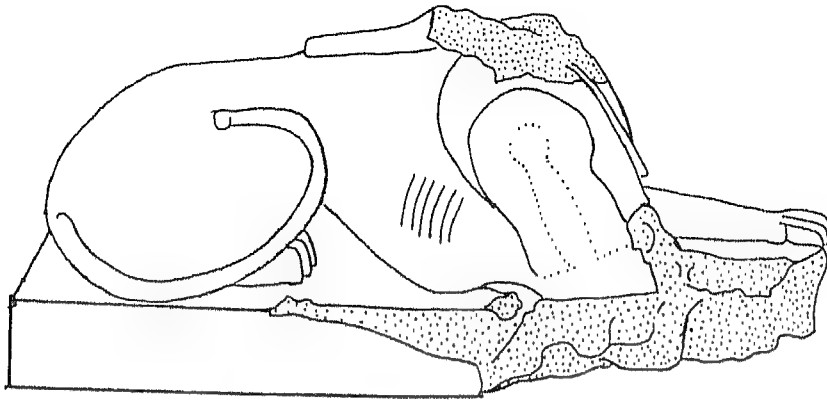
لباس الرأس وهو تاج (نمس) مصرها خالصا ولكن أسلوب اخراج الوجه والمخالب المتقاطعة افريقية تماما ولدينا بالمتحف نماذج له .

• ويلاحظ عامة أن أبو الهول المصرى كان يمثل دائما بوجه ذكر أما أبو الهول اليونانى فقد كان يمثل بوجه امرأة ذات طبيعة طلسمية وكما يبدو فى أسطورة أديب الشهيرة ويلاحظ أنه غالبا ما كان يحدث خلط بين أسطورتى أبى الهول المصرى وأبى الهول الاغريقى هذا . واللفظ الاغريقى لأبى الهول هو اسفنكس ويطلق هيرودوت على تماثيل أبى الهول المصرية... Andro Sphinx أى ذكر أبى الهول وهى غالبا لاسود تحمل وجهها لفرعون مصر كما ذكرنا .

١ . ع

• التشال مسجل بالمتحف اليونانى الرومانى بالا سكندرية تحت رقم ٣٥٥ ومعروض بالصالة رقم ١٣ .





التحليل الفني :

نشأنا فوجدناه التاريخ - " موجودا أسطوريا خارقا لوجداننا " .

• قطعة فنية تنقلنا فورا من ذاكرتنا وثقافتنا الى الباطن البعيد وتحاكى وجداننا الأسطوري المتأصل في أعماقنا - ولم نتساءل الى أنفسنا بالرفض أو القبول لأنه مستترج بنا في اللاوعي ويصل الى حد الإعجاز الفني " البساطة المتأنيبة من شدة التعقيد " وكأن الطبيعة بدأت بهذا الشيء المألوف لدينا هو أبو الهول في ضمير الانسان المصري يترفع سماء الوجدانية رأس انسان على جسم حيوان قوى يأخذ تكوين لتجسيم مستعرض رايش على قاعدة مستطيلة وقد دمجت حلوله التشكيلية بركة فتسلخ منها المادة الثقيلة ويتبقى لنا الاشعاع الوجداني الحضاري للمصري القديم .

• فما أمتع من أن يتأمل الفنان الحيوان وعند تقليده الى عمل فني وارتباط رؤيته الفنية بعقيدة ورموز خاصة تتحول الرؤية العادية الى رؤية خاصة وعجيبة من ابتكاره يستمد حلولها التشكيلية من شكل الطبيعة الظاهري فتتطور على يديه وكأنه ينقب عبر الجوهر الكامن بداخلها فيرتقي بها وبه واختصار التجربة لديه

خلال العصور متحررا من قيود المحاكاة والالتزام .

• يطالعنا هذا الوجه الانساني للملك أو الاله ذو الالهة الهادئة البهية
تتضمن طمأنينة وسعادة واستقرار سرمديا - من النظرة المعبرة عن الانهاثية
النافذة الى الخلود والحياة الاخرى عبر الافق الكونى .

• والنموذج موضوع الحديث الآن قد فعل به الزمن كثيرا فتنبعث فيه آثار القسدم
وخاصة الكسور التى ربما لم تكن عفوية بل متعمدة . . فهو بدون رأس ولكن أجدر هنا
أن نشير اليها بل لا ننساها لانها ذات أهمية كبيرة وخاصة لما تتضمنه من فلسفة فنية
وعقائدية عند المصريين القدماء

• النظرة من الامام . . تتعاقد رؤيتنا بـ ١٠ من أطراف الباروكة على المصدر
لاحتواءها كاملة فى أماننا بشعور يتسم بالمهابة والعظمة وهذا الدمع لخطوط الباروكة
بالجسم بخطوط حساسة ونقلا ت تصل الى الشفافية وتكاد تتجمع خطوطها فى جسم
أسطوانى يستقيم على ظهر أبى الهول ويعد حلا تشكيليا يخدم التكوين عاملة
فيرد عليه على الجانب للخلف قليلا

التجسيم الدائرى لركبتى أبى الهول فى حنكة تشكيلية هندسية :

• وينبثق من زاوية الركبة مع الجسم سطح مدروس هو أصلا خط البطن فى تشكيل
فنى يعبر عن ذكاء الفنان وقدرته على اضافة الرخاوة للمادة الصلبة - فيشعرنا
بطراوة الجسم - فيرفعنا من على القاعدة ليسحب النظر الى التفصيل الموجز لعظم
المصدر والتفاصيل التى على الكتفين بشكل زخرفى لا يبعد عن التشريح الطبيعى .

• ويمتد هذا الخط منغما حتى ينتهى مع الخط المحدد لتجسيم الزند فى
الجزء الامامى ممتدا حتى الأصابع الامامية - وتشدنا أكثر الجهة اليمنى لـ أبى الهول
حيث ينشأ تفاعل فى غاية التعبير عن الاحساس بجسم أبى الهول (الأسد) حين
يقطع الذيل خط البطن ملتويا على الركبة فيعطينا خطا دائريا فيه ترديدا لخط
الباروكة الدائرى من على الكتف فتظهر أصابع القدم الخلفية تلتحم بالجسم فى د ف * .

ومن جهة أخرى يقطع التماثل لجوانب التمثال فلا نشعرنا أثناء التفافنا حوله بالملل -
بل نجد هذا الجانب مختلفا في خطوطه عن الجانب الآخر فنشعر بالاستمرار في رغبة
التأمل .

● وعند الرؤية من الخلف - يطالعنا التجسيم للأرداف بمساحة أعظم - بحجمها
الدائري المستعرض على الخطوط الامامية للتكوين وكأنها منبسطة منه امتدادا للجسم
الاسطوانى الصغير في نهاية الباروكة الممتد على الظهر .

● فالرؤية من الخلف تجمع الرأس من الخلف بالجسم الاسطوانى على الظهر
بارتفاعات الركبتين على جانبي جسم الاردا فمعا - نجد خط العمود الفقري محسوسا
كبروز من خلال حساب الضوء الواقع عليه وذلك بتقلبات حساسة تعطيه تجسيما حادا من
خلال الضوء والظل . ممتدا له خط الذيل الملتوى على الجانب الايمن ونجد عضو
التذكير مشكلا من الخلف من الخلف بهذا الترديد الغنى بالتجسيم الدائرى لاشكال
الركبة ولنهاية الباروكة ونهاية الذيل - وبشكل متعبد في ابرازه وعدم محاولته
اهماله أو تجنبه بل يقرن بحركة الذيل - وهذه لفحة مقترنة بالفكر الاسطوري
والعقائدى .

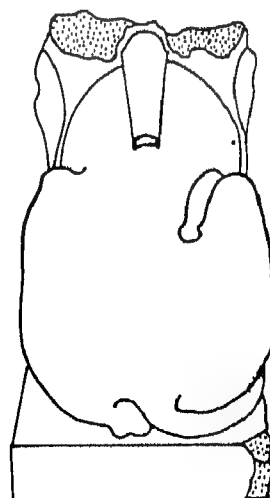
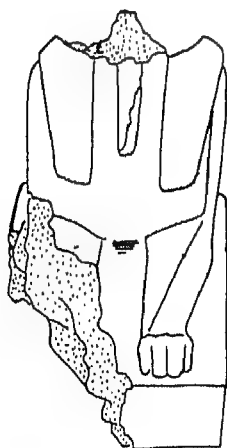
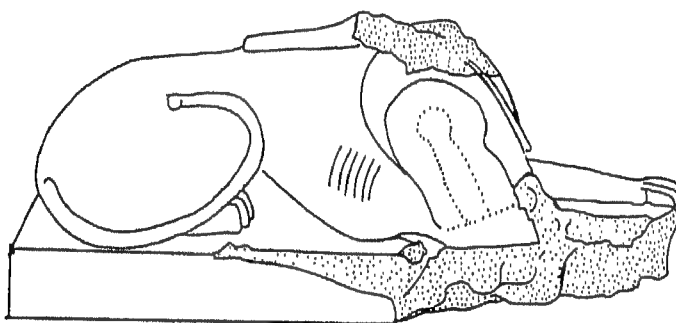
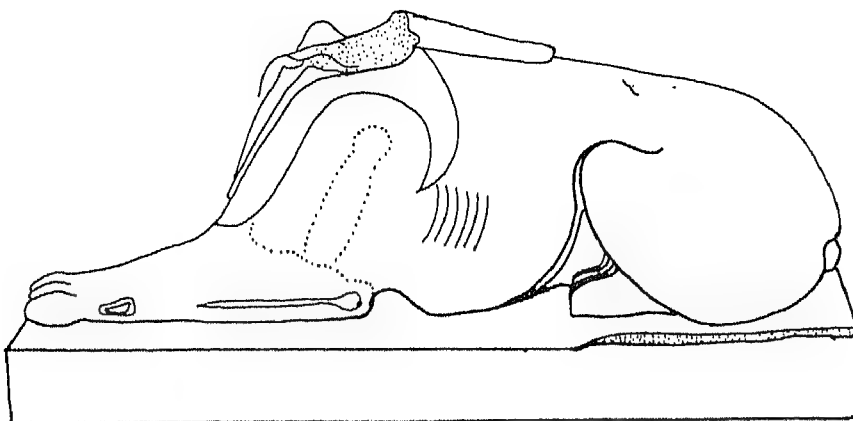
● وفى العودة للنظر من الامام - نجد المخالب والذراعين تخرج من أسفل
الوشاح الرقيق الذى على صدره والذى فوقه أطراف الباروكة من الامام مجسما -
خلال سطحين متوازيين عكسيين لشكل مثلثان - والخط الناتج عنهما والمستند
من نهاية طرف الوشاح وكأنه خط واحد منتهيا بالنصر وهما فى غاية التبسيط الخاضع
للممكن والذكاء الانسانى .

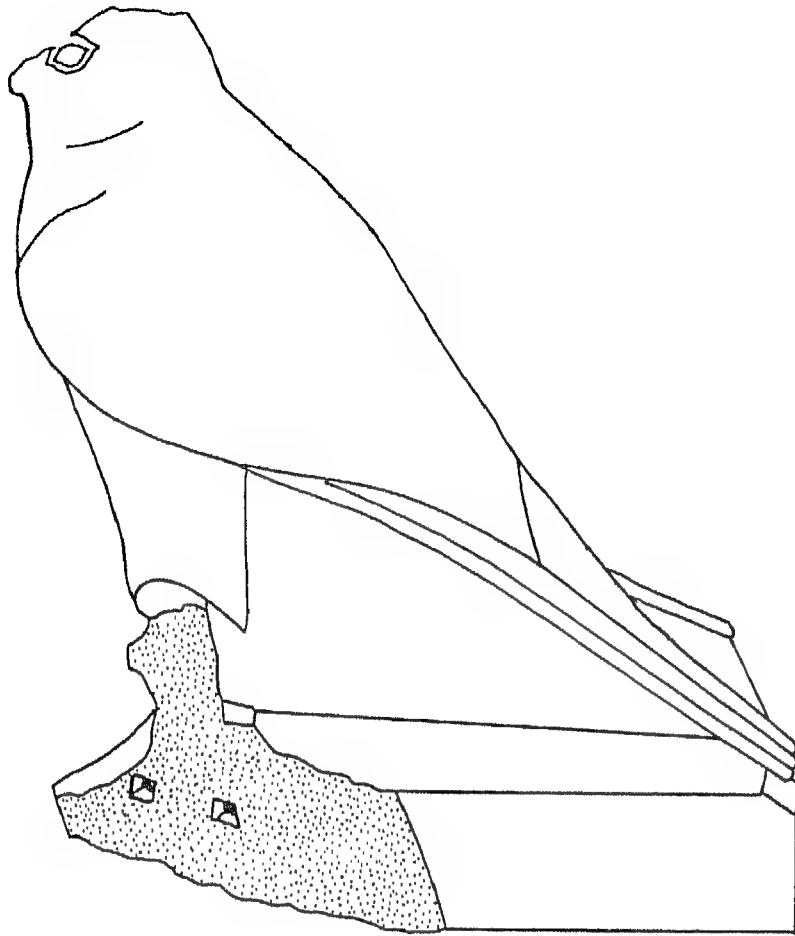
● وبالعكس الرؤية من الخلف حيث تتجمع خطوط منظور أفقى لعناصر جسم أبى الهول
من أعلى نقطة الى أدناها بالتتالى فى منظور مضغوط يتجمع فى كادر مستطيل ضلعه
الاصفر يمثل القاعدة - فنجد من الامام وخاصة اذا اكتملت الرأس فى الشكل - نرى
رؤية أمامية لا تظهر شيئا من خطوط التكوين من الخلف فنرى واجهة ذات هيبة .

• الذراعان الممتدان للامام يخرجان من أسفل الوشاح فوق الصدر ثم الباروكسة فوقه حتى تصل الى أعلى خط في أفق الرؤية وتحيط الوجه كواجهة المعبد ذا الصرحية والجلال والعظمة والمهابة .

• وكان الفنان تحكمه نظريته تكونت من خلال خبرته الحضارية العريقة - نذريته كونية واقعية - تحكمها حسابات رياضية في توزيع الاجسام الاسطوانية والدائرية - والمسطحة المستقيمة ، والربط بينهما بالخطوط المدروسة - تحركها الروح السليطة في كيان الانسان المصرى الى التفوق والابداع - هي الوجود الفعلى بداخله تجعله يصيغ رؤيته من جديد بهذه الاوصاف التى لا تقف عند حدود الطبيعة ومظاهرها القاسية المعتادة .

ف - م





الفر

الصقر :

تمثال لصقر كبير بدون رأس ، ومنحوت من مادة البازلت الأسود وقد فقد جزء من الرأس وأجزاء مختلفة من القاعدة والسيقان والأجنحة والذيل نتيجة لأعمال هنف من موقع العشور على تمال العجل أبيس وكذلك تمال الموظف المصرى القديم (شكل) ويلاحظ أن مادة تمال الصقر هي نفس مادة تمال العجل أبيس غير أن تمال الصقر يفوق تمال العجل من الوجهة الفنية . ويلاحظ وجود نقبين في الجزء الباقي من قاعدة تمال الصقر ، يشير وجودهما الى حدوث أعمال ترميم قديمة بالتثال وكما هو بالنسبة لتمثال الموظف المصرى (ترميم الأنف عدة مرات) وقد يوحي هذا بأن الآثار التي تم تحطيمها قديما بمعبد السرابيوم قد تعرضت لمحاولات إصلاحها وترميمها .

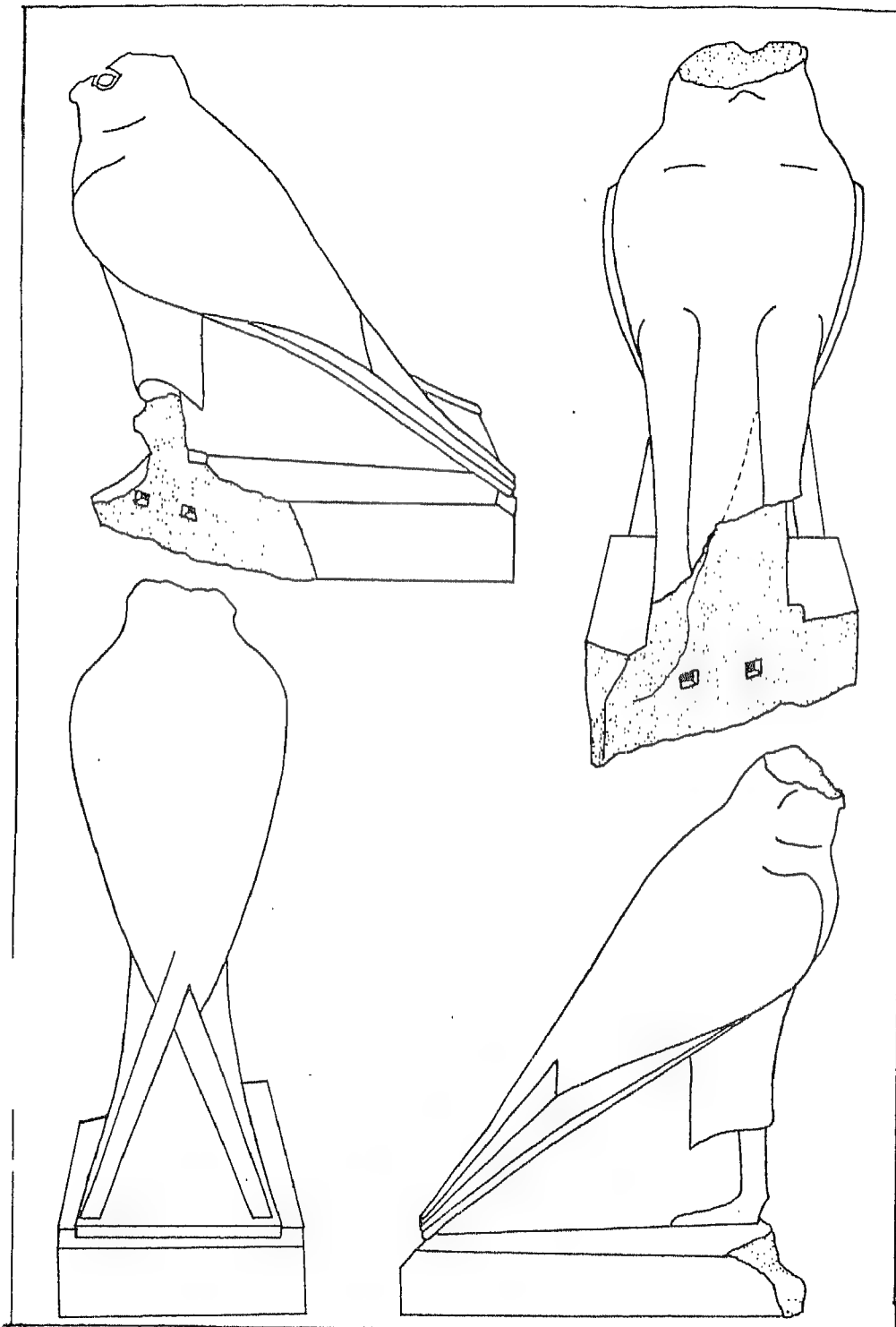
• ويذكر محمود الفلكي الى أن الباحثين عن الاحجار فى الموقع ذكروا لسه أنهم قد عثروا على عدد كبير من تماثيل الطيور ضمن تماثيل حيوانات أخرى فى الموقع ، فضلا عن أنه هو نفسه قد اكتشف صقرا من الجرانيت يعملو رأسه التاج المزدوج .

• وتمثال الصقر هذا للمعبود المصرى القديم " حورس " الذى يعنى اسمه (البعيد) لأنه تجسيدا لاله الشمس ، طبقا للفكر المصرى القديم ، والله الشمس يطل على الالهة أجمعين ولا يطل عليه أحد ولذا أطلق عليه هذا اللفظ (الشاعر ذوالمفردى العميق) (البعيد) .

• والموطن الأصلي لحورس يقع بدلتا النيل وأقدم معابده بنيت فى (بحدت) مركز منهبور الحالى ، وكانت له مدينة أخرى بمصر العليا وهى مركز ادفو الحالى حيث يوجد أشهر معابده الآن وأكثر معابد مصر اكتمالا وهو يرجع للعهد الاغريقى (حيث بنى فى فترات متقطعة فى الفترة ما بين ٢٣٧ - ٥٧ ق م) ويوجد باللاهوت المصرى القديم العديد من الالهة تمثلت بالمعبود حورس وتسمت باسمه غير أن حورس بن ايزيس وأوزيريس ، الابن الذى فقد أباه ، والذى استترد عرش أوزيريس الشهيد ، وتجسد فى فراشة مصر طوال التاريخ المصرى هو أكثر

• معروض بالمتحف اليونانى الرومانى بصالة رقم ١١ وسجل برقم ٣٤٨ .

الآلهة السماء بحورس ألفة لدينا وهو حورس الذى ورد فى أسطورة الميزيس،
وأوزيريس التى كان بلوتارخ Plutarch المؤرخ اليونانى الينا ، فى الوقت
الذى أختزلتها النصوص المصرية اللغوية القديمة على جدران وحوائط الاهرامات
واللوحات الجنائزية وأسطح التوابيت وصحائف السردى .



الصقر :

التحليل الفني :

يعتبر هذا الصقر قطعة فنية فائقة الجمال في حلوله التشكيلية يثق من بين أيدي وفكر ووجدان الفنان المصرى الفرعونى - فهو من الوهلة الأولى يقول " أنا مصر الفرعونية " وحلوله التى تميل بشكل عام الى الحلول الهندسية ذات الرؤية الرياضية المتقنة فى اختزالها ومخرجها على جسم الكتلة - فالفنان الذى أدمج الخط الحاد مع السطح الدائر فى يسر والأسطح المنبسطة مع الأسطح الدائرية، وتشكيل الخطوط من القاعدة مع الجزء الأكبر الخلفى للذيل بمسطحات وخطوط صريحة فى علاقات رياضية بشكل مدهش فيتناولها فى صعودها فى اتجاه جسم الصقر الدائرى - إنما قد خلف لنا الفنان الفرعونى تجسيم بسيط منضبطا بحسابات واعتبارات هى فى الأصل معقدة فى حقيقتها وحركتها . وهذا تفوق فنى وذلك لان الفنان وصل فى تحليل عناصر الطبيعة الى هذه الرؤية التى هى خلاصة لثقافة وخبرة وعقيدة وطيدة - ولا يجب أن نغفل خامسة الجرانيت الأسود ذو النقط البيضاء والحمراء ، هذه الخامسة القاسية فى معاملتها . . والفنان المصرى يتعامل مع هذه الخامسة فان لها دخل فى ثقافة الفنان المصرى من طول الخبرة والتعامل بقوانين متجسدة دائما .

• الجسم كله ملتصق بالقاعدة بدون فتحات وخارجا منها بشكل رياضى رائع بأشكال متنوعة الاستدارة ومسطحات مستطيلة الشكل .

• وقامة الشكل يميل الى الاستطالة ، فالرأس النصف دائرة المتوجه للجسم البضاوى من أعلى ثم الذيل الذى يخرج منه عن طريق مسطحات مستطيلة بخطوط مركبة تتألف منها أشكال مثلثة وخطوط طولية - فهذه الاجزاء الثلاثة المتولدة من بعضها تأخذ خطأ مائلا - أعلى قمته الرأس ونهايته الذيل - أما من الجنب فالشكل

عبارة عن مثلث قائم الزاوية ضلعه الاكبر هو أيضا ذلك الخط البادى من الرأس مارا بالجسم منتهيا بالذيل .

• وحللت مسطحات الجسم فنيا بحدس يحمل معانى العبقرية فى دمج الحريسة فى الفضاء والارتباط بالأرض .

• فالجسم الثقيل من الامام خاصة ووضع الريشتين للذيل المنتهى على سطح مائل لحافة القاعدة يعطى احساسا بخفة الطائر فى وقفته وان الريشتين مفتاح الرمزية للطاقر من الخلف وكأنه يقف لحظة بداية الهبوط بعد جولة طيرانه .

• فهذه النهاية للقاعدة المستطيلة التى حافظتها مشطوفة بدرجة تلى نهائية الذيل كمسطح صغير محسوس أى حرك الغنان فكرة الوقوف وأراد أن يجعلنا نشعر فى الرواية من الخلف بأن الطائر ليس مقيدا بالقاعدة بل على أهبة الحركة من فوقها وهذا الشطف للزاوية الحادة يؤكد الاحساس بالتدرج الصاعد من الذيل الى الجسم ثم الى القمة وهى الرأس أعلى منطقة فى الشمال .

• ومرة أخرى فهذا الذيل ليس فقط اشارة الى التمهيد لعصر الفضاء كفى كرو وخيال بل تمهيد لحلول تشكيلية فنية ودلالات مادية وثقافية - فبعد حوالى ثلاث آلاف سنة أطلق الانسان أجسام ثقيلة الى الفضاء وتأثرة بهذه الحلول التى أدهشت العالم فى القرون الأخيرة - بل هذه الحلول تشير الدهشة والا عجاب من كيف توصل لها الفنان المصرى فى القدم - فانها لم تزل ملهمة للانسان المعاصر - وهى فكرة أطلت منذ ثلاثة آلاف سنة متعددة المحاولات الهدائية المعروفة مرة واحدة الى التلميح لجسم الصاروخ والطارئة .

• والشمون والصرحية الذى يحدده خطوط التكوين من الامام ومعنى الالهة والعظمة المحمولان على تشكيلين للارجل وكأنهم عمودين فى واجهة معبد . فالساقان العموديتان المدرجتان بمنطقة الصدر الدائرية ثم الرأس المقبة فوق هذه المنطقة آخذاً به التشكيل عامة شكل معمارى .

• وهذا المقر وهو رمز ديني فاختلفا الحلولا اى حائية الخاصة بالعمارة الدينية فى تجسيمه والتى تشجع عليها طبيعة الجسم عند الطائر - الساقين والصدر من الامام ليس عفوا - بل جاءت عن فكرة متكاملة المعنى والشكل .

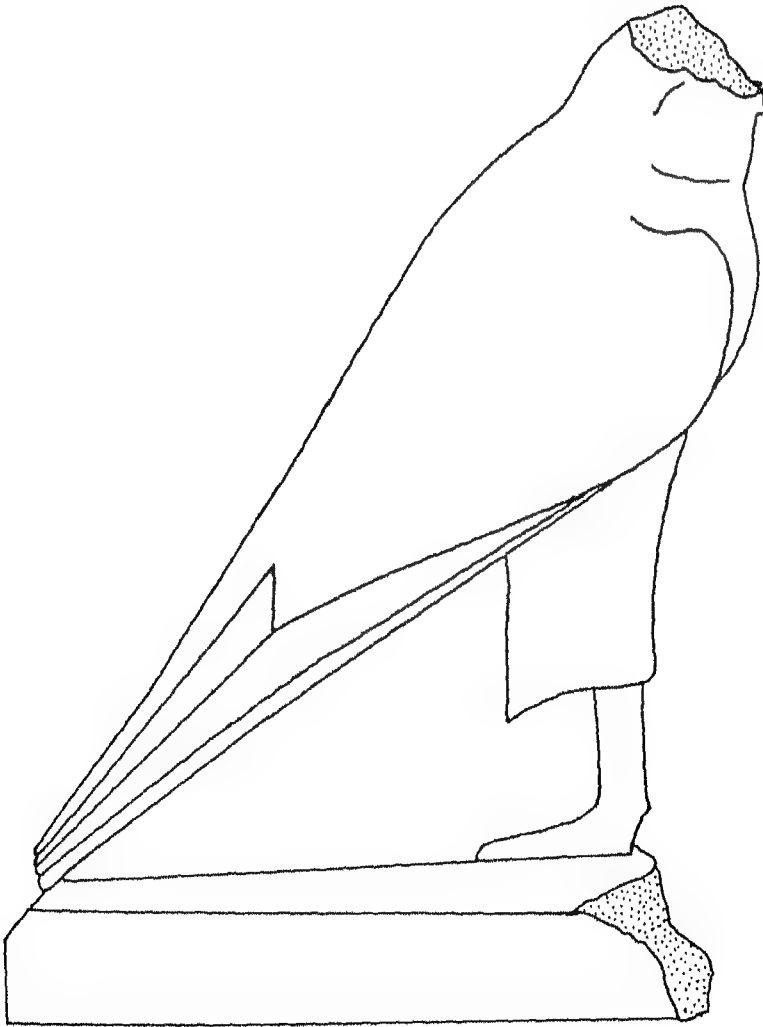
• فالعقل الرياضى عند الفنان يخضع لنظرية غاية فى التعقيد الذى يتم منه التبسيط الشديد - والمساحتين على جانبي صدر التمثال من الامام وهما سمك الجناحين المضمومين اللتان تشبهان شريطين رفيعين وبتحان للصدر أن يطول بسيادة كاملة فى التشكيل وهذين الشريطين يؤكدا ذلك ولا يأخذان سمك يوتر على جسم الطائر من الامام وخطوطهما الخارجية تنحصر فتتوارى خلف الساقين حتى ينحصرا فى الرومية وكأنهما اتصلا فى خلفية الرومية فى الوسط عن طريق الخطين الجانبين للذيل وان كانا غير مرتبطين ببعض وهنا عبقرية لفكر رياضي وكأنه الالهام لجسم الصاروخ الذى نعرفه . فالتناسق الرائع فى قوانين العرضيات والطوليات مثل ما نرى بواجهة القاعدة مع الثلاث مساحات الطولية للساقين وما بينهما المدرجتان فى جسم الصدر باستعراضه البارز مع خطي الجناحين اللذين يشبهان قوسين ، يضمن شيئا خاصا - وخروج الرأس وان كان هنا مضمنا فهو شكل كان نصف دائرة مقبى فوق الصدر وكان المضمون يضمه أقواس فتأخذ رمزية التشكيل لها معنى ودلالات فى عالم الفن التشكيلي مرتبطة بالطبع بعالم الوجدان العقائدى - تعطى التحديد وتوجه الرومية وتعمقها فى نقطة أو مساحة يريد الفنان تنفيذ السى التعامل مع المشاعر العميقة الغير مترجمة لغويا وانما فى باطننا وكأن لغة لا تدور ، مفهومة ومحسوسة ولا تدور .

• والأعين وهى فجوة كان يشكل حولها جفنا رقيقا يضم جسم العين السدى كان من حجر كريم أى العين مطعمة وفقد بالطبع .

• الشقين الموجودين فى جوف القاعدة كانا مكانين لخابورين يصلان بسين جزء آخر لصق به فربما كان حجم الكتلة غير كافيا به ، ودلالة هذا أن حجم القطعة

غير كافيا لحجم التشال فأستعين النقص فيها باضافة قطعة أخرى لتكمل الشكل المطلوب. أو جرت محاولات لتحطيم التشال أثناء الثورة الدينية الجد يسدة لاختاتون وبعد موته وطمس دينه وعوده تعدد الالهة مرة أخرى كانت محاولات لإعادة الجزء المكسور أو المفقود مرة أخرى - وهذه طرق وصل الاجزاء الحجرية تستعمل حتى اليوم .

ف . م





الاسكندر

رأس الاسكندر الأكبر

● رأس صغير نادر للاسكندر الأكبر من المرمر الأبيض الخشن الجبهيات ، وتعاني
خصلات شعر مقدم الرأس ، وكذا الوجنة اليسرى من تلف شديد حدث على ممر
الزمن .

● والأنف والنصف الأعلى Bigl للجسم مرمم وتعد هذه الرأس نسخة
من أصل ممتاز في كل من الصنعة والموضوع فهي تمثل العاهل المقدوني القديم ،
وعلى نقيض العديد من تماثيله التي عثر عليها ، بوجه ينطق بمظاهر قوة الإرادة -
والنشاط والحدة ، ويعيون فاحصة مدققة عميقة النظرات وفم دقيق وشفاة ملتئة .

وتنتمي هذه الرأس من الوجهة الفنية على الأرجح ، الى مدرسة النحت
الاسكندري في العصر الروماني .

● ● رأس من الرخام الأبيض للاسكندر الأكبر عثر عليه في أعماق مياه خليج
أبى قير بين حطام غارقة من الرخام والجرانيت الأحمر والتماثل يعد من نتاج
مدرسة الاسكندرية الفنية في العصر اليوناني الروماني وقد نحت بالأسلوب
المعروف بالاصطلاح الايطالي ... sfomato وهو يعبر عن الخواص الفنية
التي امتازت بها مدرسة الاسكندرية الفنية في فن النحت في ذلك العصر وهو
أسلوب في فن النحت يصور الأجزاء البارزة في الوجه كعظام الخدين والعينين
والجفون بحيث تبدو غير مؤكدة وضبابية قليلا وكأننا نشاهدها من خلال لوح
زجاجي معتم وبعد هذا الأسلوب في فن النحت من ابداعات الفنان الاسكندري
الذى انصهر في بوتقة الفنون الرفيعة للعالم القديم بأجمعه وأتيحت له الفرصة
في النهاية للتعبير القوي والابداع المتميز الذي أحال من مدرسة الاسكندرية
الفنية جزءا مشوقا من تراث الفن العالمي في النهاية وملاح التماثل تبدو
متأثرة بفعل مياه البحر .



التحليل الفني :

تبدو هذه القطعة من حجر الرخام والتي تعكس بصمات أنامل فنان من العصر اليوناني وقد فعل الزمن بها الى درجة الطمس بأصابعه المائبة بكونها كانت مدفونة في أعماق البحر حيث الرمال ذات الحبيبات الحادة تآكل في أثناء حركتها الملاصح المميزة لهذه القطعة التي حملت لواء العظمة لشخصية الاسكندر الاكبر . وهنا فيما نرى فضون بطن الحجر تتلوى وتتشكل وتشعرنا بالحياة الدائمة حتى بعد ضياع صفة التشخيص فتصبح كتلة الحجر وكأنها توضح أنه قد ثبت فيها نور من هذا النور في كيان

•• ارتفاع الرأس حوالي قدم . رقم التسجيل ٢٣٨٤٨ ويشار اليه بنقطتين

البشر لأنها آثار تنتمي إلى البشر وقد خرجت عن أصلها النوراني وهو الفن السـيـ
أصلها الجيولوجي أي الطبيعي .

وحالة الوجه تدل على أن هذه القطعة طمست من وجهها على سطح الرمال
حيث كانت ملقاة على الوجه فقد أصبح متأكلا فذهب بروز الذقن وحجم الصدغين للاسام
وتحولت نظرة العيون إلى الشكل الحالم وأخذ الغم اهتسامة مقتضبة وكأنه يحوى شيئا
فى نفسه .

ولكن خصلات الشعر قاومت بعض المقاومة لفعل المياه والرمال فأخذ الشكل عامة
رومية مطموسة التفاصيل بالمسطحات والخطوط الخارجية فبدت وكأنها مطموسة والرومية
العامة لها وللمسطحات الوجه وللخطوط الخارجية اللولبية المتحركة تعكس روح الغلو
(عدم وضوح الرومية أى التفاصيل غير محددة ومندمجة بعض الشيء فى خطوطها . كما
للصورة ، الغوتوغرافية المبهورة) .

● تبدو عامة هذا التمثال من الرخام الأبيض وتبدو غير نقيّة لان الحبيبات
خشنة يبدو فيها آثار الترسبات التى تميز الحجر الجيرى .

وهذا التمثال - حجم الرأس الحقيقية (بدون الاضافة الترميمية لمنطقة الصدر)
لا يزيد عن ٥ سم تقريبا . " وسجل بالمتحف بارتفاع ١١ سم بعد الترميم "

وعندما يرى فى الخزانة الزجاجية حيث تكون روميتنا له من مستوى منظور منخفض
أى من أسفل تسقط علينا ملامح الهيبة والعظمة للشخصية والا حساس ببراعة التمثال
الذى صاغه حيث نرى المنظور للفتة الرأس على درجة من التوازن والايحاء بالقوة كما نراه
تماما فى تمثال بحجم كبير وان سمة القيدم البادية عليه جليا على السطح وآثارها على
الانف وعلى خصلات الشعر المتراكلة التى تركت آثارا طيفيية مدبوغة أحيانا ومحددة
أحيانا وهذا التاكل لها هو كشف عن خشونة فى الخامة تردد لنظرة الاسكندر ذات -
البأس والعناد الذى يبدو من انغلاق شفتاه العصبى (الذى يعكس حالة نفسيية
متأججة بالطاقة والاصرار .

- التمثال عثر عليه بالاسكندرية ، والارتفاع ١١ سم ورقم التسجيل ٣٤٠٢ ،
معروضة بالمالة رقم (١٦) بالمتحف اليونانى الرومانى / ويشار اليه بنقطة -

وهذا يبدو مؤكداً فإن انتفاخ الذقن قليلاً غير المعتاد بسبب أوتار العضلات المشدودة وخاصة وأتينا نراه من مستوى منخفض يسقط علينا رد فعل هذه النظرة السقي تنظر للإمام بميل جانبي وتنفذ للخارج فتتجه لأعلى قليلاً وهذا الميزان السقي وضحناء مسبقاً في تحليل لرأس الملكة برنيكي الذي توضع على أساسه المحاور الأساسية للوجه وهو الخط الأفقي المقوس قليلاً ويشمل الحاجبان والعينان ثم الخط الرأسى البادئ من أسفل الوجه ويشمل الذقن والغم ينتهيا بالأنف ويأخذ شكل حرف (T) ويميل هذا الميزان ويعتدل بهما لحركة الرأس .

وتوجد أيضاً علامة مميزة تأخذ شكل خط أو حزة في الجبهة بشكل غائر يقسم الجبهة نصفين وتبرز منطقة أطي الحاجبين Glabella وكذلك يتكرر الخط الأفقي كإيقاع في الوجه فوق خط الحاجبين فهو التصرف الذي جاء من حرص في نقل الواقع وخاصة كعلامة خاصة ومميزة لشخصية كالا سكندر .

وقد يستشعر أن هذه الحزة على الجبهة دلالة للعبقرية فاستغل هذا ففى العصر البطلمي ثم الروماني بشكل شائع وخاصة وجوه الفلاسفة والأدباء وبصورة تيسل الى المبالغة أكثر من الواقع وكأنها تقليد رمزي مبالغ فيه أحيانا في بعض الاعمال الأخرى وخاصة بالعصر الروماني .

والخصلتان من الشعر على الجبهة اللتان تميزان تسريحة شعر الاسكندر السقي أصبحت فيما بعد نمط فني أتبع في العصر البطلمي والروماني - في مجال نحت الشعر - هاتان الخصلتان تنسدلان على الجبهة بمنتصفها كأجنحة أسطوانية متحركة وكأنها قصد بها مفتاح الشخصية الجامعة وقد أخذتا هذا الوضع المنبعث من الحركة المارة الانفعالية للرأس بما تنطوى عليه رأس الملك الطموح والتي تحمل تألق العبقرية تسجل هذه اللحظة وكأنها وحى اللحظة أو حدث اللحظة وإن هذه المعالجة الفنية لخصلات الشعر المركبة على الفراغات فيما بينها هي وحى الفنان من طبيعة الشكل لشخصية الاسكندر وقد أصبحت أيضاً فيما بعد تقليد فني يسند الى عصره - وهذا ما جعلنى أؤكد أن هذه النسخة الفنية بما تشله من السمات البارزة للشخصية السقي

يفيض منها جموخ القوة والبأس وتأجج سمو الطاقة الانسانية المغلفة لكيانه ولروحـه
البركانية - عظمة البشر - هى من وهى الحقيقة المؤثرة على الفنان وليست من وحى
القصص أو النقل والتأثر من أثر فنى صنع فى زمن سابق .

والا لنتجت لنا نسخة باهتة لا تعكس لنا عمق شخصية الاسكندر مثلما تمكس
هذه القطعة بصدق له التأثير المباشر الى نفوسنا بهذا القدر . خاصة بعد أن وصل
بها الامر لهذه الحالة التى أخذت بالكثير منها .

وان ما عاش فى زمن الاسكندر وزمن انتصاراته وروح شخصيته العبقريّة تظلّل
دولته وتظلّل فترة حكمه وصورة السائدة فى روح البشر بصفته المثل الاعلى للحاكم
وصورة الاله يستطيع أن ينقل لنا ما نستشعره بكامل حواسنا الجمالية والانسانية
وخاصة فى هذا الحجم الصغير للرأس لا يمكن أن يحتوى على سمات الاسكندر بهذه
القوة الا بوحى مباشر من شخصه كأمر واقع أمام الفنان الذى تهيمن عليه فكرة التجميل
والاحساس بعظمة الامبراطور الموهل ، ذوالهيبة والحضور الشخصى القوي - وأنه
اذا كانت هذه الرأس نقلا عن رأس أخرى للاسكندر لنتجت نسخة باهتة ضعيفة خاصة
بعد آثار القدم التى راحت بالكثير من تفاصيلها لا تعكس لنا عمق شخصية الاسكندر
كما تعكس هذه القطعة .

مقارنة بين هذه الرأس الصغيرة رقم (٣٤٠٢) وبين الرأس المنسوخة من أصل
رومانى منسوخ بالتالى من أصل لعصر الاسكندر - وهى من مادة الجص والموجودة فى
المتحف اليونانى الرومانى بمتحف ميرا المتحف حيث تكون واضحة تماما . وجهـة
نظر المقارنة من حيث قوة انعكاس المضمون للشخصية وقوة التعبير عنها بشكل واضح بين
الأصل وبين المأخوذ عن الأصل .

● استعمال المثقاب وخاصة فى هذا الحجم الصغير من التفاصيل لخصـلات
الشعر يعطى فكرة عن الفنان أنه التزم بما تعطيه طبيعة التشكيل الطبيعى . لانه كان
أجدر له أن يستعمل الازميل فقط فى تشكيلها حتى لا تتعرض الاجزاء الصغيرة الدقيقة

للشعر للكسر أو التشويه أو التلف أثناء العمل . لكن هذا يدل على حرص في الالتزام بمحاكاة الطبيعة التي تميزت بها هيئة الاسكندر ، وخاصة في أزهى عصور الزدهـسار الفني عند الاغريق من عصور فيدياس وبوليكليتو حتى ما بعد عصر براكستيل .

• وهذه التركيبة المكثفة للشعر على الجانبين لم تفقد بعد الروح التي أراد أن يعبر الفنان بها عن الحقيقة رغم تعرضها للتشويه والزوال لملامحها المتعاطفة مع الطبيعة الخارجية فانها تعبر عن مدى الحركة التركيبية لها وهي الان على حالتها تأخذ نهايات خطية بشكل حلزوني يندمج على جانبي الوجه بشكل رقيق وحساس وكأنها قصت تشكيليا لو أسند هذا الشكل لفنان في العصر الحديث يستلهم حلوله من وحى الآثار .

أما النظرة للعينين التي تأخذ شكل لفتة الى الجانب قليلا فهي تخترق مجاهل كونية لا تعلمها ذات "خلاف ذات الاسكندر وهي خالية من الانفعال اللحظي بقدر ما هي تهدونظرة انفعالية . فهي تحمل معاني السرمديّة التي يبدو عليها التأثير بالنظرة الفنية للعينين في الفن المصري من حيث الاتجاه الثابت الخارق للمحذوبات في الفن المصري اتجاه الى الامام . أما عند الاسكندر اتجاه جانبي وان ذلك التصرف الفني تتميز به فنون البطالمة بعد ذلك بما أخذت من صفة الهدوء والسرمديّة لنظرة الامين للتماثيل باتجاهها الجانبي بشكل عام بعيدة عن الانفعال الوقتي الدنيوي .

٥ وأن الاختلاف في وجه الاسكندر أنها أي نظرة العيون تنفذ من وجه يأخذ طابع حركي لا تجاه الرأس ككل وخاصة الوجه . وأيضا التشكيل النحتي في منطقة زاوية العين أخذت عمق قليلا لتبرز عظم الانف الاغريقي *Masidon* كما أخذ الحاجبين حركة اقتضاب خفيفة جدا نشرها انها اقتضاب دائم وليس وقتي . وكذلك الفم أخذ حركة خفيفة وهذه صفات المحاكاة للطبيعة التي كانت تأخذ شكل هاديء لانفعالات الذات كما يتطور بعد ذلك في العصور التالية ما سينتج عنه تباين في عضلات الوجه الى درجة من التعقيد والتنافر المنخرط من الانفعال الشديد وخاصة في العصر الروماني .

ويعتبر هذا الاتزان فى الدمج بين الحركة الهادئة والنظرة الثابتة المستقرة فى اتجاه لا نهائى وان كان جانبى بعكس الفن المصرى حيث كان الاتجاه الى الامام للوجه والجسم ككل هو علامة التأثير بروح الحضارة المصرية والتأثر بالجواهر الفيضانية الكامنة فيها * وبشكل مؤكّد هى الروح الباقية الكامنة التى بقيت من التأثير بالفن المصرى فى بداية عصر فن الراكينك وتطوره حتى عصر الاسكندر * فأصبحت كالدلالات التى تشير الى الصلة بالفن المصرى فى روح الحضارة الافريقية - وخاصة وكما سيأتى فى المرحلة التالية مباشرة فى بداية عصر البطالمة وطواله الالتزام والميل بتقاليد الفن المصرى فى نحت تماثيل الملوك البطلميين والالهة المشتركة بين المصريين والبطالمة * قبل الانسلاخ الحضارى وظهور السمات المميزة للفن الاسكندرى البطلمى بعد خلع التقاليد الفنية الفرعونية وارتدادها ثوب المحاكاة للطبيعة فى الفن الاغريقى بما يميز ذلك العصر البطلمى عن غيره من الفن الاغريقى فى اليونان فى ذلك الوقت ما يسمى بفن الاسكندرية .

نرى تجسيم الرأس من الخلف يأخذ خطاً خارجياً صريحاً مستديراً رغم وجود خطوط تنعيم الشعر وكما نعرف يجدها شريط مربوط فيأخذ الشعر بخصلاته الحرة حول الرأس والوجه هالة " كالكيل " من الخصلات ذى الحركة التى تشبه حركة موج البحر على أطراف الشط الذى يتسم بالهياج ، وعقدة الرباط للشريط من الخلف تتدلى متحدة ومنذ مجتمعة خصلات الشعر المنسدلة خلف الرأس وهذا الخط الذى يحدد حجم جمجمة الرأس من الخلف مع اعتبار وجود سمك الشعر فى الرؤية يشدنا قليلاً الى تذكر لمحة تمر على خاطر سريعاً * الى المقارنة بالنمط الفنى فى تشكيل جمجمة الرأس فى عصر تل العمارنة - أى عصر اخناتون - فهذا البروز الذى يبعدنا عن طبيعة الجمجمة الاوربية التى تتميز بالاستطالة قليلاً وخاصة من الخلف وليس بهذه الاستدارة البارزة كما فى الجمجمة الافريقية ومعنى أصبح شمال افريقيا أو كما بولغ فيها فى فن عصر اخناتون وهذه نبذة عن وجهتنا لطرح فيها التساؤل أكثر من اليقين .

أما في الملمس للسطح لهذه الرأس وهو الملمس المتأني بفعل آثار الزمن عليه حيث أنه لم يكن محفوظا في مكان يبعده عن التلف ويحتفظ له بشكله السليم فهذا الملمس وكما قلنا أنه يتمشى مع طبيعة نظيرة الوجه لأنه يجعلنا نذكر إلى أى حد كان المثاليون في العصر البطلمي والروماني يصقلون تماثيلهم الرخامية ولينظروا قدرة الخامة على التأنيق واللمعان بالنسبة المطلوبة.

ف نجد الاختلاف حيث أن الفنان وجد نفسه في طبيعة عصره المضيئة وخاصة الشمس في حالة تجليها في أفق السماء حتى غروبها بعد تمام رحلتها وجد الفنان الأشعة الضوئية الساطعة فكان لذلك السبب أى توفر الكم الكبير للضوء اختلاف درجة صقل التماثيل حيث أنه لم يجتجح الفنان إلى الصقل الشديد كما يحدث في اليونان عند الاغريق وعند الرومان في الجزيرة اليونانية وإيطاليا - في بلادهم التي تفتقد نسبة ما إلى الاضاءة الساطعة مثلما تتمتع به الطبيعة المصرية ، فكانوا يثقلون تماثيلهم حتى تصبح شديدة اللمعان كالمرايا لتنعكس عليها أشعة الضوء المحدودة في أغلب فصول السنة لتضاعف فيها لتبدو واضحة لتجسيم ساطعة مضيئة في أماكنها الثابتة ولينكشف ما يطويه حجر الرخام من صفاء ونقاء وطهر يتسامى ويتحد مع الوجود الانساني بالكون .

أما الفنان في مصر ف اكتفى بقدر قليل من الصقل لأنه لم يعاني من محدودية الضوء الساقط عليها بل أراد أن يتجنب نسبة منه والا لبدت المادة الرخامية شغافة يخترقها الضوء إلى الخلف .

فبأقل نسبة تحفظ للسطح نعومته وتحفظ للخامة رونقها وبأقل نسبة أيضا جنسح إلى التجسيم المستعمل فيه المثقالان الكثرة من ذلك ستؤدي إلى عتامة الضوء فسي جسم التمثال حيث تهد وجزءا مظلمة بالنسبة للجزء المعرض للضوء الساطع فيحدث تباين غير مريح - أى يهد وجزءا ميتا أو يهد وكالخرق في الكتلة المتجانسة وخاصة حسيين يخرق مساحة كبيرة من المرمر أو الرخام الأبيض فيعده عيبا فنيا لأنه لا يمكن أن ينسى الفنان طبيعة الخامة التي يشكل عليها موضوعه . وتتغلب منه موازين توزيع الضوء والظل

وطبقا لنظرية الصقل الشديد للمعادن يعكس درجة الحرارة للخارج فلا تنفذ لداخل الجسم والأسطح المعتمدة تخترقها الحرارة فتنفذ للداخل . فهنا أيضا في موادنا هذه بعض الشبه ولكن ليس المقصود درجة الحرارة بل المقصود درجة تأثير السطح باحتكاكه بالمواد الغريبة عليه فالصقل الشديد يجعل هذه المواد تنزلق عليه فيكون أثرها طفيفا وأيضا فان الطبقة اللامعة تكون حاجزا بدرجة ما حيث تدخلت الحبيبات واتحدت بدرجة ما في مقاومتها فتقلل من التفاعل حيث تكون الحبيبات على الدرجة من التماسك والتجانس الشديد تقاوم الى حد ما المؤثرات الخارجية بعكس السطح الغير مصقول بشدة فيكون سطح يحوى الحبيبات الحادة للخامة التي تشبه حبيبات السكر في مادة الرخام بالاخص فتتشقق حولها هذه الاجسام والمواد الغريبة المتراكمة حول التماسك في التربة التي انطوى فيها عدد من مثاث السنين قبل الكشف عنه .

وهذا هو السبب في أن معظم التماثيل الموجودة بالمتحف اليوناني الروماني أصبحت مسطحاتها خشنة أحيانا يصعب من الرؤية العادية معرفة ان كانت رخام لأن مسطحاتها متأكلة ومتشعبة بالالتربة وألوان غريبة نتيجة تحلل أجسام غريبة ملاصقة لها . فتبدو أحيانا كالحجر الجيري قبل الاقتراب منها للكشف عن حقيقتها . وفي شمال الاسكندر الصغير تنطبق عليه هذه الحالة ولذلك نوهت عنه في البداية بأنه من الرخام الغير نقي ويبدو فيه آثار الترسبات التي تميز الحجر الجيري . وهذا لانه يرى من على مسافة محدودة وهو في الخزائنة وتنعكس الرؤية له والاحساس بمادته كأي متفرج عادي يقف أمام الآثار بمساحات محدودة لكل قطعة وخاصة بهذا الحجم ورغم أننا نعرف جيدا أن القطعة من مادة الرخام المتناسك حتى تتحمل التشكيل الدقيق خاصة في هذا الحيز الصغير .

•• وتنطبق أيضا حالة التآكل على رأس الاسكندر رقم (٢٣٨٤٨) صالة (١٢) - بالمتحف اليوناني الروماني ويبدو عليه آثار الترسبات التي تميز الحجر الجيري وحالة شديدة التآكل فذهبت عنه التفاصيل على عمق كبير حتى أصبح كالطيف يكمن فيته



نموذج من الجص لرأس الاسكندر بمتحف مديرة المتحف اليوناني الروماني

شخصية الاسكندر من خلف غلالة سميكة .

- أما النسخة من الجص فقد أخذت عن أصل متاكمل أيضا فهدت لشخصية حالمة متأللة - كشخصية لشاعر أو أديب خاصة وأنها منقولة عن أصل روماني نقل بدوره عن أصل بطلمي أو أصل مقدوني - فهدت على هذا النقل بعض مميزات الشخصية الحقيقية لأننا كما أوضحنا من قبل أن معايشة الفنان لعصره يستطيع أن يعبر عن ما يعايشه بنفسه وتمعنا بوجوده كفنسان مختلف عن الفنان الذي ينقل عن فن غيره ولا يتمتع من صدق وواقعية وإنما بالمعرفة الأدبية والتاريخية فقط . ففي النسخة الجصية لا نرى فيها من روح للشخصية ومقوماتها مثل ما نراه في تمثال الاسكندر بحجمه الصغير حيث أن بهذا الحجم المحدود قد زخر بكل ما نتوقعه ونتخيله لشخصية الامبراطور القائد الموهل .

وان هذا الملصق الخشن لتمثال أثرى يدخل في نطاق رؤية جديدة أساس معطياتها التاريخ الحضاري - أي الطبيعة المادية مع الزمن والاشعاع الفكري والادبي مع مواصفات التشكيل الحضارية للعصر الذي ينتمي اليه التمثال يشع وتتألق الاشكال تحت تأثير الشقين المؤثرين على مواصفات التشكيل الحضارية لكل عصر وأيضا تدخل فيها اعتبارات وموثرات جديدة تطور درجة التذوق الفني بشكل ومن جهة أخرى أي بأفق وجدانية عميقة مزودة بتطور قيم فنية راقية - مضافة على الاشكال بوازع فكرية وفلسفية جديد يلقى على الاشكال الاثرية بما هي عليه من حال - بل وهي أيضا تشد هذا الوازع منا بموثراتها الاثرية الجديدة بعد رحلة الزمن التي أتت بعدها لنا وتنشلت بعده أماننا .

ف . م

* يتناول التحليل الفني ثلاث قطع لرأس الاسكندر اثنتين منهما اثريتين - والنوء عنهما في التقدير الاثرى، وهي رقم ٣٤٠٢ بالمتحف بصالة ١٦ والثانية المنوء عنها وهي برقم ٢٣٨٤٨ بصالة ١٢ والثالثة لنموذج موجودة بمتحف بير المتحف اليوناني الروماني - من الجبس حديث من أصل روماني موجود بالخارج - بدون رقم .



تاجرا

تناجرا

تميز الفن الاغريقى خلال العصر الكلاسيكى بابداع نوع من التماثيل الملونة الخلاصة عرفت باسم تماثيل " التناجرا " نسبة الى بلدة تناجرا الصغيرة بمقاطعة بيوشيا Tanagra القاطنة بهلاد اليونان .

• وقد بدأت معرفة العالم الحديث بتلك التماثيل عند ظهورها ثانية ابتداءً من حوالى عام ١٨٧١ ميلادية حينما بدأ فلاحو القرى المحيطة ببلدة تناجرا فى التسلل والحفر لجبانة المدينة الاثرية القديمة بالمنطقة والحصول على تلك الدمي الرائعة الملونة التي وجدت طريقا الى بيوتهم ، وبدأت فى التسرب للأسواق .

• ويمكن اعتبار تماثيل التناجرا فرعاً خاصاً من تماثيل التراكوتا Terracotta كما أنه يلاحظ فى نفس الوقت أن اصطلاح " تناجرا " قد أستعمل بافراط بالنسبة لكل من التماثيل القديمة المصنوعة من مادة التراكوتا مهما كان مصدر تلك التماثيل .

• وتماثيل التناجرا عامة شديدة التنوع والتباين الى درجة يصعب معها الحصر ، وهى تمثل أساساً شخصاً وموضوعات انسانية ، وحقائدية وحيوانية خرافية وحيوانية تعكس صفحة فذة من صحائف الحياة القديمة التى طويت واختفت فى غياهب الزمن وفى ثنايا الرمال والصخور .

• وتعد التماثيل النسائية الانثوية هى السمة المميزة لمدارس تناجرا الفنية الرفيعة والتي بلغت قمة مستوياتها الرفيعة خلال القرون الرابع والثالث قبل الميلاد ، بل هى الترجمة الاثرية المادية لعبارة " تناجرا " المتداولة الآن .

وتتميز تماثيل تناجرا الانثوية بأنها آيات من السحر القديم .

• وهى حشد معظراً لطيف من نساء العالم القديم فى أروع لحظاته الحضارية الانسانية الحافلة يكاد الانسان يستنشق الأريج المنبعث من محياهن وشبابهن الانيقة المهفافة من وراء الخزائات الزجاجية بالرغم من القدم فتلك سيدة تتنزه مسكة بعروحة بيدها وترتدى ثوب الهيماتيون ذو الثنايات المتناسقة وتخطر بدلال وتبعت بايماة لطيفة للسائرين فوق الأرض .

• وتلك عاشقة جالسة أمام المغزل ولكنها أقل اهتماما وانشغالا بالصوف المقطوع من اله الحب الصغير الجميل القابع فوق ركبتها .

• وهؤلاء المكتنّبات المهجورات جالسات على صخرة مطرقات الرأس ومتشحات بفلالات والنفس في تيه وبأس عميق أو هواجس عاصفة غامضة .

• وهؤلاء الجميلات الرشيقات المثلثات حياة وحبا يخطرن فوق الطريق في جمال وتباه وخفة وأناقة ينظرون حولهن في دلال وليونة وطراوة من مداعبة الحبيب والحياة لهن .

• والمرأة والآنثة والحياة الرائعة كلها تنبعث أمام ناظرينا خلال تلك التماثيل الرائعة السابحة في الألوان والحياة وقد عثر في مصر ذات النصيب الأكبر من " الحضارة دائما " على مجموعات أخرى - ذات طبيعة خاصة - من هذه التماثيل بهاطن أرض الاسكندرية الرطبة محتفظة بألوانها بصورة مدهشة بالرغم من رطوبة الأرض المحاطة بالبحر والبحيرة في آن واحد وذلك بالحيوانات الكلاسيكية للمدينة الرائعة في مناطق الشاطئ والابراهيمية والحضراء ويرجع تاريخ هذه التماثيل الى الفترة ما بين القرون الثالث الى الأول قبل ميلاد المسيح . . وتتميز مجموعة الاسكندرية بالألوان الأزرق والاحمر والأصفر والوردي الباقية على مسطحات وجوانب تلك التماثيل بنضارة وحضور مدهش يسبى الأبواب ويأخذ بمجاميع النفس ، وهي تتميز كذلك بجمال الثياب الاغريقية الفضفاضة الهيماتيون Himation والشيتون Chiton وثناياتها وطياتها المتناصفة المؤتلفة بصورة فنية مدهشة وهي صدا لمدارس الفن الكبرى الاغريقية وأساتذتها من النحاتين الاغريق مثل براكستيل الخالد الذي طبع فنون العصور اللاحقة عليه بطابع لا يمكن التخلص من تأثيره بسهولة ، ويمكن تصور أن تلك التماثيل ما هي الا صورة صغيرة لتلك التماثيل الرخامية الضخمة التي أبدعها براكستيل وزملاؤه من نحّاتى الحضارة الاغريقية الكلاسيكيون الكبار .

• وتماثيل تناجرا الاسكندرية عامة لنساء شابات يتميزن بالرشاقة والجمال ويخطرن بهبط وتيه ولا يسهن تغطى الجسم كله تقريبا بينما احدى اليدين

داخل طيات الشياح ترفع الشوب للامام تقريبا . ولتنساب طياتة الى أسفل فسي
رشاقة وهندوه مميزين .

ومن أهم نماذج التناجرا المعروضة بمتحف الاسكندرية :

(١) تمثالا لسيدة شابة يتوج رأسها Ivy ذات وجه نبيل رقيق ينم عن
الصلابة والعناد ولكنه لسيدة تبدو رشيقة ولطيفة المعشر يبدو على
ملامحها التفكير . والتأمل ولكن لا تخفى تلك السمات ملامح الفطرسنة
التي ينطق بها الوجه عامة ويرتكز ثقل الجسم على الساق اليسرى وتنشئ
الساق اليمنى وتنسحب قليلا الى الجانب وترتدى تلك السيدة الشيتون أسفل
رداء الهيمانيون ولقد لونت ملابسها باللون الأبيض وتصور تلك الملاهمس
قماشاً غاية في الرقة وشغافاً تقريبا ينتهي بكسار عريض أزرق اللون .

(٢) سيدة تلعب على المنديلين .. Pandoue وتقف في حالة انشغال تام
بارسال النفس .

(٣) تمثال غاية في الابداع لا في مقتبل العمر تحمل طفلها العاري على
ذراعها الأيسر وتبدو رقبته غير طبيعية قليلا .

٩ . ع



التحليل الفني :

• تماثيل صغيرة مصنوعة من الفخار الملون وكل تمثال صنع في قالب خاص به من طريق ضغط الطين النسيء وبعد جفافه يلون بالكاسيد مختلفة ثم حرقه بدرجة حرارة محددة فيخرج بعد ذلك وقد أخذت الكاسيد على السطح الكوان مميزة وواضحة وغير لامعة. ويعتقد أنها لم تحرق بل ولونت قبل جفافها .

• وهذه التماثيل لسيدات يبسن كسيدات المجتمع البارزات المتأنقات ، في استعراض مهيب لشخصياتهن وأزياءهن في ايطار أنوثة ذات رونق رزين في رفعة وجلال . . فكل تمثال أخذنا وقفة ذات لفظة شخصية مميزة وإن كانت سمسة هذه الوقفة هو ذلك الارتخاء - الوقفة الإفريقية المحققة من الاتكاء على أحد الساقين يقابله ارتخاء في حركة أحد الذراعين في الناحية المقابلة في الجسم الأهل - استرخاء في دلال واستعلاء تجر من خلالها الحضور الذاتي لكل واحدة على حدة ومجموعة التماثيل في كل خزانة تعكس رؤية واضحة تؤكد الشعور بالمنافسة النسائية - الأنثوية والاجتماعية بينهن في ايماءة كل واحدة وعلاقة ذلك بالملايس وحركة الأطراف ونظرات الوجه والآلات الموسيقية التي تسكن البعض مهن .

• يتشابهن في الوقفة وكأنها موديل يخضع للمسكات فنان واحد مع اختلافات تخص كل شخصية - فكل واحدة تبدو وكأنها في مكانة متفردة تنازع الآخرين في الحصول عليها وحدها والا حتفاظ بها .

• وتبدو معظم تماثيل التناجرا المرتدية لثياب واسعة هفافة ذات ثنيات متجاورة وملاعب الحركة في أوضاع عمودية ذات اهتزازات وتقارب وتباعد بينها يحقق ايقاع فيه طراوة لجمال خامة الرداء وطريقة ارتدائه .

• وكثيرا من هذه التماثيل للسيدات يبدو انسداد الأردية عليها الى ثلاث مراحل ، رداء طويل حتى الأقدام يعلوه رداء قصير يصل حافته حتى ما فوق الركبتين ورداء أقصر من الرداءين السابقين فيصل حتى منطقة أسفل البطن (الحوض) وأحياناً يكون الرداء شاملا - ثنياه آخذة خطوط بخصلات ذات ميل

فيقسم التشال من أعلى حتى أسفل بخط طولى مائل وتبرز من حوافه المائلة أعلى الأقدام ثانيا السرداء الداخلى ولا بد من ابراز مجموعة الأردية الثلاثة أو الاثنيتين .

• وأن حركة التتابع لحواف الأردية هي ايقاع يحرص الفنان على وجوده كقيم فنية تشكيلية جميلة - فتظهر الشراء والترف والجمال للوقفة الانثوية الاغريقية التي فُتنت بتجسيم ثانيا الأردية وكأنها موسيقى بايقاع منغم هفهاف - ويوجد عدد قليل ترتدى فيه صاحباته الرداء الشفاف العلوى ويلتف بالجسم حتى العنق والرأس فيبدو الوجه فقط تحفّه خطوط الرداء من حوله كالحجاب .

• مجموعة خاصة لتماثيل صغيرة لسيدات ولعب أطفال وآلهة محلية وشخصيات أسطورية بصالة ١٨ مكرر ونرى بعض التماثيل يتعري فيها أحسد الأنداء - بل وأحيانا يكون الصدر كله عاريا وطيه غطاء يبرزه وهو الرداء العلوى الهفهاف - الذى يبدأ من أعلى الكتفين يأخذ على كل واحدة وضع مختلف فيبدو الجسم من خلف الأردية الشفافة الهفهافة - المناطق البارزة فيه - بصورة مفصلة واضحة ما بين العرى والغطاء .

• فجميع التماثيل هوقفتهن المتكئة بالارتكاز على احدى الساقين سواء مسرة على الساق اليمنى وبعض التماثيل يكون الارتكاز على الساق الشمال وحيث نرى عظم الركبة بشكل بارز جميل ويركز بذلك الفنان بشكل مؤكّد تأكيد وضوع الساق المثنية قليلا والمتقدمة للامام فيبرز معالم أنثوية لجزء من الجسم النسائي فى وقفة فيها راحة وارتخاء يتعلق عليها بالتالى تلك الروح لهذه الوقفة فى شكل التشال العام ، وخاصة ما يتردد فى حركة الأذرع من أعلى فغالبا ما تكون أحد الأذرع فى الناحية المقابلة للساق الممتدة للامام مثنية الى الخلف عند الخصر فيتحدد بذلك تجسيم للخصر الانثوى فى ميل للخلف تباعا لحركة الذراع وتباعا للوقفة المتكئة يرد على جمال التجسيم الطبيعى الانثوى للساق المقابلة والممتدة للامام - وذلك التجسيم للخصر حيث يحرص الفنان فى ابراز جمال التجسيم للجزع الانثوى وخاصة عند الخصر فهذه المنطقة (الخصر) ذات الخطوط المحددة فى انسانية لينة .

• فتهدأ تفاصيل ثنايا القماش وتصبح دقيقة وتندمج على الجسم فتتجمع
الثنايات وكأنها تنشق من عند الخصر كأنبثاق الأشعة من قرص الشمس - فالخصر
فى ذلك الجانب من الجسم هو مركز جميع الثنايا للرداء العلوى لتخرج منه
منعرجة وأحيانا تأخذ خطوط مائلة ومحددة الاتجاه وأحيانا ينتهى رونق
الثنايات بحافة مائلة كحدود للرداء العلوى حيث تنزل من خلف ثنايا طويلة
مكثفة للرداء آخر أسفل منه ويصل الى حافة الأقدام.

• ويتحقق من ذلك ميل للوقوف والانحناء أكثر ويكون ذلك بالجانب السدى
تتحرك فيه الذراع الى الخلف أو فى حركتها الساندة عند الخصر أو العاكسة
أحيانا بثنايا الرداء أسفل الأردية أو العباءة ذات الثنايات الكثيرة .

• وأحيانا يبرز الفنان الساق الممتدة من عند أعلى الفخذ فيندل الرداء
الرقيق من طيه بثنيات تكاد تكون غير ملحوظة فتظهر الساق وكأنها عارية.

• أما الذراع الأخرى إما تكون نائمة فوق الصدر أو مسكة بثنايا الرداء
الملتف حول الجسم فى حالة وجود الذراع الأخرى خلف الخصر أو مستلقية عنده
من الأمام بخط هرضى فى احتواء له . وتبرز الكف بالأصابع المرتخية العابثة
أو تكون الذراع مدلاة من أسفل الرداء أو تكون مرفوعة لأعلى الصدر من أسفل
الرداء أيضا ، أو خارجة منه لأعلى بحركة لا مبالية - فان هذه الحركات تذكرنا
(بالملاءة اللف البلدى عند بنات بحرى أو كرموز) وبذلك يكون القماش بشكل
بشكل عام آخذا تقريبا كل مساحة حجم جسم المرأة على درجة من الصياغة
الفنية الجميلة بحساسية تتصل الى درجة من التعبير الخاصة لكل تشال .

• وأنه وفى هذا الحجم الصغير لتشال لجسم بشرى قد اكتملت ضمن الصياغة
التشكيلية المقاييس المثالية للتشال الأدمى من حيث اتزان الحركة والالام البليغ
بأصول فن التشريح وخاصة لأجسام النساء الغائيات حسب المقاييس الجمالية
وقتذاك وان الاهتمام بثنايا وحركة الأردية فوق الجسم لم يؤثر على الفنان فى
صياغته التشكيلية السليمة للجسم البشرى مثل ما نجد فى العصر الرومانى بعد
ذلك من تأثير الاهتمام بالأردية وثنايا القماش أن انشغل الفنان من المقاييس
الفنية السليمة والتشكيل التشريحى السليم فى ارتباط الاضاء وبعضها فى الشكل
العام .

• تخرج الرأس جميلة فوق الكتفين على عشق اغريقية تعكس نظرة الجمال والقوة فتأخذ أشكال العنق جميعا خروجا من بين الكتفين المائلين لأعلى مجسما أسطوانيا بقدر من الطول المناسب الرشيق باستدارة مثلثة تعكس ملامح الصحة والقوة والعافية - مقومات الجمال الاغريقي المتصفة به أفرو ديت الهة الجمال وتبرز الذقن باستدارة مثلثة تمهد لوجه جميل مستدير غرض بملامح اغريقية ذات أنف وتعال بتلك اللقطة الجانبية في نظرة أمامية غير محددة لا نهائية وأحيانا يتجه الوجه بميل بسيط لأعلى فتبرز الفتنة الشخصية متعالية قوية وأحيانا يتجه الوجه بميل بسيط لأسفل فتبدو صاحبه متألمة تجول بذهنها في عالم الافكار - أو تبدو خجولة تغض نظرها في حياء وجمال هادئ خلاب ويلاحظ تصفيف الشعر مختلف لكل رأس تمال رغم أن تتفق جميعها على بدايات تصفيف ثابتة عند المنبت أعلى الجبهة بتصفيف مجزء للخصلات ذات تعريجات تخطيطية تمثل ليونة خصلات الشعر وتصف على المفرقين والجانبين ثم بعد ذلك تختلف الاتجاهات في التصفيف فيستكمل بجمع الخصلات لأعلى أو على الجانبين مع خصلات الشعر كله من الخلف وأعلى الرأس في أشكال مختلفة تتجه لأعلى أو تتجه للخلف أو تنقسم الخصلات من الخلف ويتجه كل جزء في تشكيل على الجانبين وتصفيف خاص لكل سيدة ويوجد ما هو مشكل لأعلى على هيئة تاج حول الرأس.

• هذا بالإضافة الى أنه البعض يضعن التيجان فوق رؤوسهن أو تكون مثبتة للخلف قليلا فتبدو كالهالة حول الرأس أو صنع ما يشبه التاج عن طريق تصفيف الشعر بشكل متعمد - كما نرى فوق رؤوس البعض منهن مناديل منسدلة على الجبهة وعلى جانبي الرأس - أو أغطية خاصة تزين الرأس - فوق الشعور المصففة مع إبراز جمال علاقة الشعر بالجبهة عند المنبت .

• وتوجد منهن من تغطي رأسها عن طريق الالتفاف الكامل بالرداء الخارجى الهفهاف وأخريات يضعن على رؤوسهن مناديل هفهافة تتدلى على الجبهة أو تعصب بها الشعر من الخلف على مبعدة قليلا من المفرقين لأنه كما هو واضح فى جميع رؤوس التماثيل يعبر عن رونق وبهاء جمال الوجه وخاصة بالخصلات الواضحة

التي تحدد الجبهة بطابع أخاذ جميل .

• وعند ما تنتهى بأجمل ما فى التشال الرأس وخاصة الشعر بأشكاله الجميلة نازل ببصرنا فورا عند حافة الرداء من أسفل فنلاحظ القدم الوحيدة التى تمتد للأمام فمعظم التماثيل مفقودة أقدامها أما الموجود منها فنجد ترف القدم تخرج من أسفل نهاية ثيابا الرداء فترى القدم مرتدية الحذاء الغريقى العارى فتبدو الأصابع البضة الجميلة وكأن أطرافها تتدلى تلامس الأرض فى رشاقة متناهية .

• ونجمع الملاحظات عند ما نلاحظ محاولة إبراز مناطق بالجسم فى المرأة كالصدر العارى أو الكتف العارى وعند ما نرى الجسم من خلف الأردية الهفهافة والشفافة للمناطق البارزة فيه بصورة مفصلة واضحة ما بين العرى والغطاء - وعند هذه النقطة نستطيع أن نتساءل :

• فنقول قولا آخر . . . هل هم سيدات المجتمع حقاً أم هن من الفتيات الجميلات المخصصات لمجون الالهة التى توضع بالمنازل لاستهلال بعض السعادة الزوجية وهذا لان المناطق البارزة من الجسم وإشارات غير مباشرة لمناطق جسدية حساسة تأخذ شيئا زائد من الاهتمام وكأنه مقصود من خلف ذلك شىء رغم أنه توجد تماثيل منها تتسم ملابسها بالا حشمام فهذا اما يؤكدهن سيدات المجتمع - وأن التماثيل الغير محتشمة فى إبراز تفاصيل أجسامها رغبة منهن فى إرضاء آلهة الحب واللهو كأفروديت ود يونيسوس رغبة للتقرب لهذه الآلهة كجانب هام من العبادة والا خلاص لهم بما ينطوى ذلك على استرضاء لهم لرغبات تحقيق ما يجيد به هذه الآلهة من حياة دنيوية سعيدة مترفة هائلة .

• أم هن تماثيل للترفيه عن الموتى توضع معهم فى قبورهم اذا افترضنا أن هذه التماثيل من خدم هذه الالهة فى المعابد الخاصة بهم . ذات وظيفية محددة - وكانوا يقدمون للالهة كقرايين فى معابدهم وفى أعيادهم . .

• وأنه اذا كانت هذه التماثيل لشخصيات بارزة فى المجتمع أو فى العائلات المرموقة فربما أودعت كصورة لشخصيات ذات صلة قرابة وثيقة كانت تزين منزل

صاحبها في الحياة فوضعت لتزين للمتوفى قبره ، ولتكون مؤنساً له في القبر كما كانت مؤنساً له في دنياه .

• ونلاحظ أن التماثيل تشد اهتمام المشاهد أحيانا إلا أنها تسجل لقطات انسانية لأمو حياتية مختلفة فنجد على سبيل المثال التمثال رقم ٩٠٥٠ لا امرأة تقف وقفة مريحة كما سبق أن ذكرنا وتحمل طفلا عاريا بيسارها - لسه ملامح وعى وفطنة - ومحتضنا الى صدرها وكأنه مغمور في ثنايا القماش الرقيقة والتي ترتفع على كتفها الأيسر وتنسدل مرة أخرى لأسفل - ويلاحظ أن حجم الطفل صغير لا يتناسب مع ذلك الوضع في أسلوب التعليق على ذراع أمه وان كانت حركة الطفل تدل على أنه في مرحلة واعية وتبدو أمه ناضجة وليست فتاة حديثة السن " وذلك من ضخامة حجم الجسم الى نسبة حجم الرأس الصغير وكان الفنان يعكس لنا شعور عن طريق هذه النسبة للجسم والرأس من أنها ناضجة الى حد ملهم بذلك خاصة وأن الفكر السائد في هذا العصر هو فكرة مادي دنيوى " ومدلول هذا ايحاء الوقفة ولامح الوجه ونظرة الطفل بالاخص فنجد الوجه مصاغاً بدقة بخطوط فنية ثابتة . . . ولامح مختلفة لكل وجهه فالحاجبين والعينين يأخذان خطأ أفقياً مقوساً قليلاً لأسفل فوق خطأ طولياً هوخط الأنف ثم الغم والذقن .

• والثالث العلوى من التمثال من عند بداية تشكيل الذراعين عند الخصر من الامام عليه كثير من التفاصيل المركزة - فالذراع الأيمن موضوعاً أسفل الصدر فوق الخصر وهو مصاغاً بدرجة كبيرة من التشكيل النحتى المتمرس وبرغم المساحة الصغيرة ولكنه يحمل أصول تشريحية وبالتفاصيل المركزة فيه . ويتقابل اليد اليمنى باليد اليسرى السائدة للطفل فتستندان ببعضهما كقاعدة لثلاث يرفعنا بالنظر الى الكتفين المنحدرين ثم الى الرقبة والرأس . وثالث آخر منقسماً منه ومدموجاً فيه هو الذى يوضع فيه الطفل ومحدد بثنايات القماش والذراع اليسرى فتتمثل قاعدته أيضاً - أى خط اليدين وبينهما ساقى الطفل .

• فان هذا التمثال هو لأم تحمل طفل وتوجد تماثيل أخرى وان كانت قليلة

جدا مسكة بيدها شىء - فتمثال تمسك صاحبته بيدها فيولين صغير رقيق وكأنها كانت تعزف عليه - وأخرى تحتضن هارب صغير بذراعيها فتصل حافة الهارب حتى حافة رأسها - ونرى تمثال آخر ينسدل الرداء الهفهاف من أحد الكتفين الى الأرض مباشرة وتقويم صاحبه ساق على ساق فيرى اتساق الجزع بخطوط صريحة محددة ومنبثق من وسط ما يحيطه على الجانبين من خطوط طولية لشتاها القماش المتدلى للأرض فكأنها عارية في وقفة استعراضية وكانت صاحبة التمثال تمد ذراعيها الذى ناحية اليمين الى شىء جانبى غير موجود الا وبتلك الحركة المشابهة للذراع فى الناحية اليسرى أحيط الجسم بخطوط طولية مترامية حوله تبرز الجسم وتحيطه .

٥ ونرى تمثال آخر ينسدل الرداء من فوق أحد الكتفين فيكشف جزء من الكتف والقميص الداخلى الشبه عارى والمعلق على الكتف للذراع التى تتدلى لتمسك بالرداء الهفهاف المترامى طيها من منتصفه فوق فخذ الساق وفى حركة تريد بها الكشف عن جمال استدارة ساقها المنبثق من أسفل الرداء بثناياها المتدللية .

٥ كما نجد شكل لجزع الاله سراجيس بدون رأس جالس على الأرض ومائل للخلف قليلا فى حركة الذى يسند ذراعه للخلف على شىء وساقيه مشنبتين أمامه واحدة عرضية وأخرى طولية فوق مستوى الأرض - كجلسة أهل الريف فوق الأرض .

٥ كما نرى جزء علوى لتمثال لأمراة ترفع ذراعيها العارية الى رأسها وربما كان مقصود بها أفروديت الهة الجمال فى احدى أوضاعها المشهورة وهى تستحم .

٥ أستعمل الألوان الهادئة - فالأبيض رمز الصفاء والسماوى رمز الربوبية الكونية والانتماء السماوى - والوردى رمز السعادة والراحة والبهجة . ونرى لون الشعر البنى هولون موحد لجميع الرووس . وذلك يوضح لجوء النساء فى ذلك العصر لاستعمال الحناء فى صبغ شعرهن وأيضا يشير الى تفضيل ذلك اللون لشعر النساء كموضة نسائية - ولكن يمكن القول بأنهن غير مصريات - أجنبيات ذوات شعر أحمر وأشقر - وربما أن ذلك اللون سمة من سمات الجمال الانثوى الذى يرضى الالهة

ونستطيع أن نقول أيضا أنه ربما يكون سمة فنية بحتة استبعدت اللون الأسود لتلوين الشعر وطُبقت على هذا النوع من التماثيل بصفة شائعة في كيفية الإخراج الفني لها .





رأس برنکی

رأس برنيكى

رأس من المرمر الأبيض لبرنيكى الثانية Berenice زوجة بطليموس الثالث - وتتجه بوجهها ناحية اليمين قليلا ويلاحظ أن الشعر مقسم عند الجبهة ومموج وينسدل على جانبي الوجه على هيئة خصيلات أسطوانية مصفوفة وكذا يغطى مؤخر الرأس وخصلات الشعر مرتبة فى صفوف متتالية وتصل حتى أعلى الاكتاف والوجه بيضاوى والعيون مظلمة والانف دقيق مستطيل ومن المعروف أن برنيكى امرأة اشتهرت بالجمال النادر وقوة الارادة فى آن واحد وهو ما يجعلها نموذجا من النساء لا يتكرر فى التاريخ الا مرات قلائل ولقد تغنى (كالليماخوس) Callimachus شاعر العصر والقصر بجمال شعرها الذهبى اللون فى قصيدة حفلت بالثناء والا طراء الرفيع للملكة وجمالها البشرى النادر ، ولقد حدث أن تلك الملكة قد نذرت خصلة من شعرها قربانا للالهة اذا عاد زوجها سالما من حملة حربية فى سوريا ولقد ألهم هذا الفعل الشعراء فتغنوا بهذه القصة بل لقد أدى جمال شعرها والخصلة المنذورة الى اطلاق الفلكيين اصطلاح (شعر برنيكى على احدى المجموعات النجمية السابحة فى السماء .

• ارتفاع الرأس :

١٨٥ سم الارتفاع الكلى

١٢٠ سم ارتفاع الوجه

التحليل الفني :

رأس برنيكي الثانية بوجهه حلز جميل بلفته ناحية اليمين وجدائسل الشعر الفليضة تتدلى من الجانبين كالسمدان الحلزونية فبدا الوجه أحسن ثلاثة عناصر صيغ بينهم - حلول تشكيلية فنية لبنود هامة ، وجهه تنظير صاحبته من خلال ذلك كملاقه .. على ملامحها مسحة حزن تغفل وجهها - حيث تشيع من روحها معاني المعاناة من مشاعر مؤلمة أو من تداعي أفكار تأملية صوفية تشغل رأسها الذي تشكل في رونق جمال بطلمي رائق رزين ثم التاج من أعلى الرأس وأخيرا الجدائل من على جانبي الوجه يشكّلان ايقاع تشكيلي يحيط به - وتضيف ملامس هذا التشكيل حوله قيمة روحية هادئة تزيد من جماله وتألقه وبخطوط محددة لمحيط الرأس بما يليق بملكة تهدو صغيرة السن ذات روح متألمة مترفة زاهدة .

معالجة مسطحات تشكيل الوجه هادئة تستبطن أصول التشريح الطبيعي ويخلو من الانفعال فيصبح انجازة رقيقا وناعما يدل على ما توحيه الشخصية من رزانة وجمال .

وان هذه القيم المشعة من هذا الوجه - في العصر البطلمي - هو نتاج فني تميزت به فنون مدينة الاسكندرية في عصر البطالمة - عن الفن الاغريقي ذاته بسمات خاصة حساسة جدا .

وذلك نشأ من التجربة العملية والتأمل التحليلي للفن المصري أثناء السنين البطلمية الاولى التي كانوا يستجيب فيه الفنانون فيمثلون ملوكهم البطالمة على الهيئة الرسمية التقليدية للملوك المصريين وبذلك ظلوا زمن طويل مقلدين الفن المصري انهيارا وتأثرا به بجانب محاكاة الوجدان للشعب المصري - ولذا فتأثير الفن المصري قوى لا يستطيع أى واطىء لارض مصر أن يغفله أو يغفل من التأثير به بل ويظل تأثير الفن المصري طاغيا في احتواء الذوق والتعبير المستجد فترة طويلة من الزمن حتى تنسلخ وتبرز من جديد ملامح من العهد الحاكم الجديد - والآتى الى مصر من صدر حضارة اغريقية مكتملة ومميزة الملامح .

وان محاولة التقليد للفن المصرى هذه أدت الى اكتساب خبرة وتجربة تقف على أسرارها الفنية العميقة بشكل عملى حتى أشرف في طابع السروح الا بداعية لفنانى العصر البطلمى التى تنحو الى الهدوء التشكلى الفنى للتماثيل وروح التأمل والفلسفة العميقة المشعة من حضور قوى لشخصيات تماثيلهم . وقد انتسلخت أساليب التعبير الفنى فى التماثيل البطلمية من التقاليد المصرية الى مظاهر التعبير للفن الاغريقى (أصل الثقافة البطلمية) باكتساب الحركة الطبيعية ولغة الرأس الجانبية مع اكتساب الطابع الخاص المكتسب أصلا تأثير الفن المصرى . - فخرج فن يبدوا امتدادا للفن الاغريقى - ولكنه يتميز بسمات جوهرية خاصة - وهو ما يسمى بفن مدرسة الاسكندرية حيث نضجت الرؤية الجمالية الخاصة بمدىنة الاسكندرية المدينة الساحلية المصرية والعاصمة البطلمية .

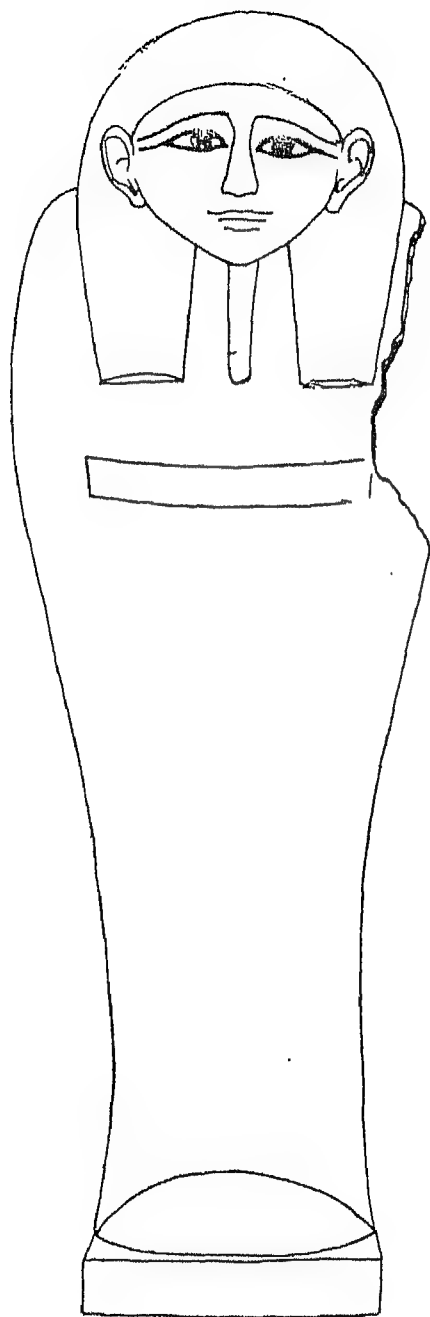
• • • نمود الى الوجه مرة أخرى من الأمام . .

يأخذ هذا العيينين والحاجبين كالخط المقوس قليلا اتجاهه لا سفلى بشكل مع خط تشكيل الانف والفم والذقن - كعناصر متتالية - شكل حرف T وتشكيل الشعر على الجانبين التى ينتج منها خطين مائلين (بيديمينت يونانى) ويساندهما من الناحيتين الجداول العمودية ولكنها تأخذ طريقة الشعر المائل على جانبى الرقبة يعكس اىحاء بواجهة باب المعبد كإيحاء كهنوتى . . . وعند النظر من الخلف والجانبين نرى الشعر منقسم الى ثلاث أجزاء - جزء دائرى داخل استدارة التاج فوق الرأس ، وجزء يشمل القصة الامامية مستمرة للخلف بجداول قصيرة حتى الانسين وجزء ثالث لجداول طويلة حتى الكتفين وهذا التنعيم يحقق فخامة عظيمة () ويذكرنا بالتنعيم فى مساحة شعر الباروكة فى الدولة الحديثة بالفن المصرى من اظهار الفخامة والثراء الشكلى ومظاهر الاهتمام برأس المرأة عن طريق الشعر () - يحقق بنفس الفرض من خلال زخرفة الرأس كلها عن طريق شعر الملكة ، بملاقته مع التاج .

فنرى من الجانب ذلك التدرج للشعر من خلال جداول قصيرة تعملو

جدائل طويلة أسفل خط أفقى مائل للتاج مع الخط الجانبى للوجـه
 فيتحقق ترديد بايقاع متناسق فى شكل مريح وجميل يتناسق وملا مسـح
 التكوين الأساسى لخط الوجه الا وربى من الجانب التى تخضع للتكوين
 الطبيعى للجمجمة الا وربية حيث لا يوجد بها نتوءات خارجة بشكل ملحوظ
 (كعظام الفك بالغم والذقن مثلا فى طبيعة الجمجمة المصرية) وانما
 تبدو النتوءات وكأنها تستوى على خط مستقيم يبدأ من الجبهة الى الذقن
 شاملا الانف والغم بجروز خفيف وليس ملحوظ - وبذلك التنسيق بين
 الشعر وبين خط تناغم الوجه يتحقق بناءً نحشيا ذا صريحة وشموخ يعكس
 مهابة وعظمة للمكانة الرفيعة للملكة برنيكى .

ف . م



غطاء

تابوت

غطاء تابوت :

غطاء تابوت من الحجر الجيري النُقى

لحفظ المومياء عثر عليه ضمن مجموعة من التوابيت الحجرية بجبانة بظلمية بمحافظة قنا .

٩ . ع

التحليل الفني :

هذا الغطاء لتابوت من الحجر الجيري ينتمى بخصائصه التشكيلية الى الفن المصرى ، ويمثله فى فترة هامة خلال عصوره المختلفة وهو العصر البطلمى . حيث كانت التقاليد المصرية بخير ، أى لم تنل منها كثيرا التقاليد الجديدة للفن الدخيل فى ذلك الوقت وخاصة التقاليد الفنية الجنازية حيث تصبح العقيدة والتقاليد المصحوبة بالوجدان والفكر اللاهوتى والآلام والمشاعر الانسانية المصحوبة معه من العسير تأثرها بنفس السرعة التى يتأثر بها الفن عامة فىأخذ مميزات جديدة تعبر عن عصره .

• بل ان الاشياء الخاصة بالطقوس الدينية والجنازية سرعان ما تغلق على نفسها حفاظا ومقاومة للمؤثرات الخارجية لانها شئ ذاتى للشعب الحقيقى صاحب الحضارة فوق أرضه وبين آلهته وتاريخه .

• ونضيف الى ذلك أن البطالمة تأثروا بالفن المصرى ومشوا على مناهجه فترة من الزمن سوا* أن كان ذلك مشاركة للمصريين وتقليدا لهم للتقرب اليهم أو وهو الاصح قوة تأثير وسيطرة الفن الفرعونى على أى فن جديد آخر طرأ على أرض مصر .

• هذا الغطاء الذى يعرض بصالة المومياء رقم (٨) بالمتحف يتسم بتجسيم ذا شكل يبلى من التجريد والتبسيط الشديد يعكس صفة روحية فائقة تجسد الفكرة الدينية الخاضعة لقوة الايمان المتبلور لدى الفنان ولدى شخصية التابوت.

• فالتجريد هو أسمى الروئية التشكيلية للأشياء الطبيعية وأن المصريين وهم هؤلاء العمالقة في فهم وهضم الأصول التشريحية واخضاعها لحلول مبسطة لدرجة تحليلها الى رؤية رياضية كأساس لنظرية الخلق والبناء ومقدرة لإختزال النقشات بين المسطحات التي تربط بين الاعضاء في الشكل والايحاء الدال على التركيب السليم والطبيعى للجسم والمخارج السليمة من عضولا آخر وارتباطهم ببعض والا يصبح التشال مفكك الاعضاء ولا يعطى الاحساس بالراحة والجمال ولن يأخذ اهتمام أحد أو اعجاب أحد لأن الاهتمام والاعجاب هو انسياق شعورى لمضامين الجمال فى الشكل .

• فنرى التابوت فى وقفته قصيرا نسبيا ربما لانه نغذ ليكون فى شكل أفقى فسان اختلاف طبيعة العرض المخالفة لطبيعة وضعه الا صلى تحدث ذلك الخلل فيبدو قصيرا بعض الشيء . والوجه فى رأس التابوت يخرج منه ذقن يبلغ طولها أطراف الباروكة وتدل أنه لكاهن مصرى ، وأقدام التابوت تستند على وسادة ، وفى شكله المعروض الواقف تهدو قاعدة يقف عليها شخصية المتوفى .

• فغطاء التابوت منزوى تحت فكرة الوقاية للمحتوى الداخلى - للجسم المحنسط فالقوة فى الخطوط الخارجية ليست عشوائية - فانها تحدد معنى الاعداد الروحى والعظمة الذاتية والخصوصية الشخصية وكأن المصرى يشير الى أهمية وجوده على الأرض كإنسان ودفعته أفكاره الدينية الى أهمية احتفاظه الشديد للكيان الخاص به والتأكيد عليه - ولذا فبدا هذا التابوت عمل فنى أكثر منه عمل نفعى .

• فلم نجد رسم لمراحل الطقوس الجنائزية طيه كما نجدها على التوابيت الاخرى ولكن أصبحت ضمن محتواه بالداخل وكأنها أخذت الصفة السرية أو المراسيم الخاصة الغير معلنة .

• فخطوط الغطاء غلبت عليها هذه الماطفة الخاصة - أى تشمل حس عاطفى أو تبلور هذا الحس برغبة الاحساس بعظمة كيانه (الخوف من تديده أو الضياع به) وأيضا وكأن هذا الشخص عاش على الأرض طاهرا بريئا فهو ليس بحاجة بالمرور لشعائر الحساب والعقاب .

• هذه دلالات تسيطر على الفكر والمشاعر وكأن هذا التشكيل يهيمن علينا بسحر
ما . ويشكل الاحساس به .

• فهذا احساس قوة ، لأنه يحتضن طاقة عظيمة من الماطفة كامنة فيــــه
وتضفي منها حلولها الفنية دف * وجاذبية للمشاعر الخارجية الحية تجاهه - عندما
نقف ونأمله .

نعيد التأمل لشكل التابوت :

• نرى تجسيم الوجه يذكرنا بالنحت البارز ، فهو يأخذ بروزا ليس مجسما
تجسما كاملا فلا يرى رؤية جانبية بل من الامام فقط ويذكرنا بالتماثيل التي توجد في
المعبد المصري والتي تمثل الملك وهي مستندة من الخلف على أعمدة مستندة بالتالي
أو ملتصقة بالحائط والتي تسقط عليها أشعة الشمس حيث تتلقى نورها من لحظة
الشروق حتى لحظة الغروب عن طريق الفتحات الصغيرة بجدران المعبد في الجهة
المقابلة والتي صممت بعناية وحساب دقيق لهذا الغرض .

• ونرجح بأن هذا التابوت لكاهن فهو من نوع هذه التماثيل المذكورة خاصة
وأن ناحية أقدامه واقفة على قاعدة صغيرة نحتت من جسم الحجر (وكما هو موجود
لجميع التوابيت الحجرية الموجودة بنفس الصالة بالمتحف) - فيشير الى أنه كان يأخذ
وضع الواقف وليس النائم وربما كان يوضع بمقبرة بالمعبد وليس في مقبرة منفصلة
وبنفس الوضع الواقف مستندا الى عامود ويتلقى ضوء الشمس من الشروق حتى الغروب رمزا
الى البعث - بصفته كاهن راعى للعقيدة الدينية .

• فيضفى على رأس التابوت تجسما يشبه التجسيم المسطح العالى أى -

النحت البارز .

• وننظر الى الباروكة متأملين وضعها على الرأس فيتضح أن أساس فكرتها دينية
توضع على الرأس كتقليد ديني قبل أن يكون تقليد فني فى أساس نشأتها عند المصريين
- حتى أن التماثيل المصرية ارتبط بها ارتباطا ملازما وأصبحت كعنصر أساسى فى نسب

جسم التشال المصرى - (للملك صورة الاله على الأرض ورمزية الحاكم الأوحـد ،
فجـوهر الشخصية الحاكمة وهو الملك - جوهر دينى قبل أى شىء) .

• وتذكرنا الباروكة المصرية أيضا بالتعليمات الدينية التى تحض على التحجب
ومن العجب أن هذا التقليد موجود منذ أيام رع وبتاح وظل حتى نهاية الحضارة
المصرية وتقلد وبها البطالمة أيضا فى تقربهم للالهة المصريين فى بداية حكمهم
فى مصر وقبل أن ينسلخوا بسماتهم الفنية الاغريقية وظل ذلك مستمرا بعد ذلك فى
التعاليم بالديانات السماوية الثلاثة التى يدين بها العالم اليوم سواء فى المسجـد
أو الكنيسة أو فى المعبد اليهودى .

• ونرى على جسم الغطاء شريط أفقى باللغة الهيروغليفية - والذى نغذ به طريقة
الحفر - أى المستوى الغائر وليس مجسما - يكاد يأخذ طوله من قبل بداية خط
الباروكة الى نهاية خط الباروكة بقليل من الناحيتين ويبدو فى اللغة الفنية التشكيلية
كترديد للخطوط الأفقية وهى نهاية أطراف الباروكة وفتحة القمص وخط الباروكة
على الجبهة التى تبدو كالقوس واتجاهه لاسفل - ناحية الموضوعية للتشكيل ، وكأن
شريط الكتابة هذا قاعدة لهذه الخطوط الأفقية بجانب الخطوط الرأسية تسندها
كتكوين خطى على صدر التابوت وكأن أراد الفنان تحديد رؤية مع كثافة الاحساس
الانسانى العاطفى تجاهها لتظل عالقة بصدر التابوت والرأس دوناً عن باقى التكوين .
وهذه الابتسامة الجميلة وهى وتر الحس الانسانى والتى تشد الرؤية أكثر بهدوءها
المنبثق من نظرة العينين بين الفاحصة والضاحكة تجعل المشاهد متعلق بها فترة
وكانه أمام ابتسامة طفل برىء يحمل فى عينيه بلورة أمل للمستقبل من ضمن الغيب ،
وكان التابوت لطفل سعيد - أول شخصية صفاتها هذه الروح الطاهرة السعيدة الحية
دائما وكأنها تبعث هذا وتحركه للآخرين لتسود بينهم .

• فقد حقق المصريون فوق توابيت الموتى بأن جعلوا من الموت حضورا آخر وتفوقوا
بهذا عن مأساة الحزن الى بعث السعادة وأحياءها .

٥ ونجد الفنان - من خلال هذا العمل أنه ذو تجربة فنية عالية وقد استهواه العمل الفني فأعطاه من ابتكاره ووجدانه أقوى من كونه عمل تقليدي تطبيقي ذو وظيفة خاصة وأن هذا التابوت مميز بين مجموعة التوابيت في هذه الصالة وعلى درجة فنية عالية بل وراقية إلى حد عظيم - وأن لضربات الأزميل على هذا الحجر ذو الصلاية النوعية من التوابيت المصنوعة من الخشب - فهذه الكتابة - البضعة أحرف - قد نفذت بالحفر على السطح فبدت خشنة تمطى ملمس حتى وتكون ذات حساسية فسي إيقاعها . ولكن إذا حذفنا تماما من على التابوت فلم تؤثر في شيء لأن التخييل والتبسيط الشديد الواعي في التجسيم العام يعطى حسا متكافلا بالشكل عامة وخاصة وأن نهايته عند القدمين تأخذ خطأ دائريا يرد على الخط الدائري لنهاية الرأس من أعلى وأيضا لطرف أو حافة الباروكة على الجبهة وهو خط تفصيلي ولكنه تأكيدى عكس الخط الخارجى الذى يحوى داخله كل هذا - فهذا الخط يؤكد أصلا المقصود مع خط حافة القدم يحدثان إيقاع متعمد فى التكوين العام (وكأن الذات الانسانية بين قوسين) ولكن حسب خط القدم حسابا إيقاعيا وضعت القاعدة من أسفلها بشكل مستقيم ويمطينا ذلك مدى وعى الفنان عن قصد لهذا الترييد والا كان قد أدمج خط الأقدام بشكل مستقيم مثل القاعدة ولكن هذا التزام بالحرص على طبيعته انتما خطوط الجسم الانسانى اللينة واستخلاصها بهذه الحلول الواعية .

٥ ولكن نستطيع أن نوكد أيضا فى هذه الخشونة بشرىط الكتابة على الصدر انها ليست مجرد خربشة خطية وضعت لفرض المعنى الذى تحمله ولكنها وضعت كشريط زخرفى يلمسها الخشن خاصة - وخاصة وأن الفنان استهواه هذا التصرف بدافع معنوى لديه وكأنه " ثقب " أو أراد أن ينبش على هذا السطح الصلب فى مكان معروف أنه يحوى أجهزة عضوية كالقلب والرئة وهما مصدر تحرك الحياة والروح بالروية الادبية العاطفية ليوجد علاقة نفسية تعمق من شد احساسنا ووجداننا وتجاوبنا مع المتوفى من خلال الروية لهذا الغطاء .

٥ وهذه الكتابة مرسومة رسما دقيقا وهى بطبيعتها أشكال فنية لصور فنية مفهومة

بخطوط قوية وجميلة توضح قوة وبراعة الفنان وثوقه من نفسه وخاصة في التحديدات الدائرية لكتابة فيها قوة ومقدرة الاختزال والتعبير في أدائها مع ما يتناسب مع الأيدي التي نحتت التابوت. والمعروف أن الفنان كان يمتلك جميع مداخل فنسه وكانت له دراية كاملة لجميع الفنون الأخرى وليس متخصص بالشكل المعروف في عصرنا فهي كتابة بشكل عام دقيقة ورفيعة وجميلة .

• ووجود هذه الكتابة بهذا الشكل يبعدها عن الاعتقاد بأن هذا الغطاء كان ملونا وأيضا لأنه من مادة صلبة لا يجوز وضع طبقة الملاط عليها لترسم وتلون كما هو معروف في التوابيت الخشبية حيث تسجل عليه مناظر الحساب والعقاب والثواب ففى العالم الآخر وطرق التحنيط الجنزية وهذه الأشكال كان يمكن إيجادها بالنعش البارز أو الغائر ولكن وهذا يؤكد تمعد الفنان للبعد عن ذلك التقليد . ولكن ليس تعبيرا عن انحصار عقائدى وليست أيضا صلاية الحجر السبب فى البعد عن هذا ولكن يفسر ذلك بأنه يخضع لنضج ولتطور رؤية فنية تشكيلية واخضاع تسجيل هذه الأشكال الى فكرة خاصة غير معلنة وأنها دخلت فى نطاق الكتان .

• وقد تشاهد فى بعض الاغطية الأخرى فى نفس الصالة وجود تسجيل لهذه الطقوس بشكل مختصر عما كان معروفا قبل ذلك وهذا ربما فى مرحلة سابقة لهذه الأغطية أو بعده حيث لم يستقر ذلك تماما لدى البعض والبعض .

• ولكن بالنسبة للون الذقن - فهو ليس أصيلا وهو مضاف اليها بفعل العبث قبل العثور عليه وان كان الذى فعل ذلك أراد بحسه الغريزى أن يربط بين الذقن كشعر بلون خطوط الحاجبين والعينين - ولكن أسوة بمعظم الذقون المنحوتة ففى الأحجار المختلفة فى التماثيل المصرية لا تأخذ لون بل تظل بلون الحجر الطبيعى وخاصة وأن لون الذقن سأل على الخلفية - أى المسطح الذى يليها وأيضا على جزء من أسفل الوجه - وأيضا لا يحدث هذا من فنان دقيق فى صنعته وبخبرة وابتكار بهذه الدرجة الفنية فى تشكيل الغطاء وفى تلوين الحاجبين وحدود العينين والحدقتين

فتشكيل الحاجبين نحتيا دقيق لا يأخذ صفة التجسيم حتى بقوانين النحت البارز ولكنه يكاد يكون مستوى وهو الدقة والرقّة في التعبير عن طريق انحدارات حساسة وهادئة في الوجه المسطح خاصة في العينين فُرسما باللون الأسود وساعد هذا الرسم في اطالتها أى الحاجبين والعيّنين حتى حدود الأذنين وهى تشييع التأكيد للنظرة التى اهتم بها الفنان تعبيرا عن الروح الانسانية والعاطفية - واحساس السعادة والتفاؤل والرضى وكأنهما عينا طفل ملاك .

أما الغم لم تحدد خطوط رسمه وسدت حساسة تحمل الابتسامة كالطيفسف فى شفافية مبهرة .

ف . م





بیجا سو س

بيجاسوس :

قطعة من الرخام الأبيض فاقدة للعديد من أجزائها وهي من المعروضات الأثرية الهامة لأنها تصور أسطورة أفريقية قديمة على أحد وجهيها والجزء المصقول الذي أفلتت من التدمير قد يمدل بوضوح على أن الموضوع المنحوت لا سطورة الجواد الأفريقي بيغاسوس في لحظة صعود مستمرة للسماء ويعلموه " بليروفون " .

• ويلاحظ أن القطع الأثرية التي تحمل نقوشا تصور أساطيرا أفريقية ما تزال نادرة بالاسكندرية إذا ما قارنا عددها الذي وصل إليها ببقية القطع الأثرية المكتشفة عامة .

• والاسطورة المصورة هنا أفريقية بحتة ولا تتمثل بالمقيدة والفكر المصري أو تتصل بها من بعيد أو قريب . ففي الميثولوجيا الأفريقية القديمة روايات عديدة تتحدث من هذا الجواد ونشأته ولكن الخطوط العامة لأسطورة بيغاسوس تتفق في أنه جواد مجنح نشأ من قطرات دم سيد وزا اثر قطع برسيوس لرأسها .

• ويقال ان بليروفون قد عثر على هذا الجواد وهو يروى ظمأه من قبر بيريس واستطاع الاساك به وكبح جماحه باللجام الذهبي الذي منحته أثينا إياه (يصور كثيرا على الآثار وهو منتظما صهوة بيغاسوس) وقد ارتبط بيغاسوس بالموز (رببات الفنون التسع عند الأفريقي وترجع الاسطورة ذلك إلى ارتباطه بأن بيغاسوس قد فجر نبع هيبوكريس المطهر لربات الفنون بضربة من حوافره . ويصور هذا الجواد بكثرة وباتقان على عجلة مدينة كورينثا ومن المعروف أن الاسكندرية في القرون الثلاث التي تلت نشأتها قد أصبحت موقلا للفكر ومصفاة رائعة للفكر الهليني ومدرسة خاصة لتنقيحه وتهذيبه وإعادة عرضه للقرون التالية بصياغة سكندرية مصرية تنتمي لحضارة ما بعد هوميروس ويراكستليس والاسكندر الأكبر . ولذا نعتقد بأن تلك القطعة المصورة هي من نتاج سكندري خالص وتكيفا هلينيسيا .

• وقد أصبح بيغاسوس في تراث الفكر العالمي نينا بعد رمزا للخلود وخطرات الاحلام . (أ - ع)

• التمثال مسجل بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية تحت رقم ٣٨٦٧

التحليل الفني :

• تهد وهذه القطعة الأثرية كتلة طائرة في الفراغ على شكل مثلث تميل قممته لليمين ويبدو كقائم الزاوية تقريبا .

هذا الأثر هو كتلة حجرية مشحونة بخطوط وتفاصيل ذات منحنيات تشكل حالة انفعالية شديدة تتوقد في نفس المتفرج .

وهذه الحالة الانفعالية تنشأ من حركة الخطوط الرئيسية لحركة الاجزاء وهي :

- رأس الحصان وكتفه في اتجاه رأسى .
- الجناح في شكل أفقى مائل لليسار لأعلى .
- الرءاء المنطلق بفعل أثر حركة الريح في الطيران في شكل متجه يميل لليمين لأعلى عكس حركة الجناح .

هذه الخطوط للاجزاء واتجاهاتها تنشأ من مركز تلاقى لها في شكل مثلث مسم يلتقط النظرة الاولى للاثر وهذا في ثلث التكوين من أطي يحتويها من أسفل كتلة جسم الحصان بشكله المستعرض بحركته النافرة في خطوط ملتوية تتوازن وتتفاعل مع الاجزاء العليا بترابط معها .

• ثم تخرج ساق الفارس من أسفل الجناح متدلية فوق بطن الفرس وكأنها امتداد لحركة الرءاء من أعلى وان وجود هذه الساق لمحة تشد الوجدان وتحرك التعاطف الانساني بسرعة ، فحالة الطيران وكأننا نشارك الفارس شعوره وهو فوق الحصان ، فوجود الساق يشكل بؤرة انسانية تتيقظ لها الاعصاب ونعيش معها في توتر .

• وان تشكيل خروج الساق من أسفل الجناح عند بطن الفرس المنطلق في طيرانه تتوسط كتفه وفخذه وتبدو معهم كاجزاء آخذة ايقات يتردد مع الجزء العلوى للشكل وكأنها النفخات المصاحبة للحن الاساسي تحتفى به .

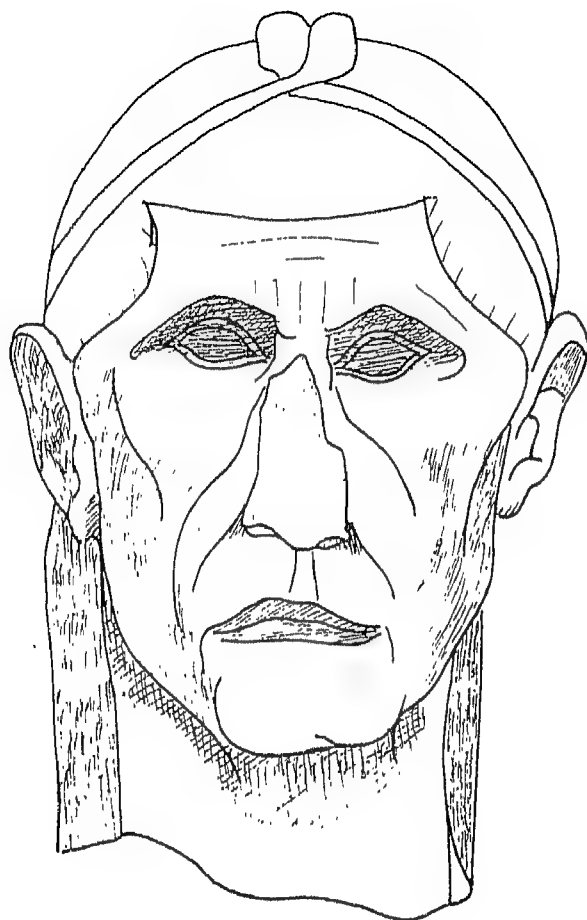
وهذه الكتلة الحجرية الباقية من أثر لفارس يمتطى الحصان الطائر
 " بهجاسوس " ورغم أن شخصية الفارس غير معروفة أو محدودة للمتفرج وجزء من الرأس
 وأطراف الفرس مفقودة إلا أن هذه الكتلة قد احتفظت بجوهر ثمين يتواجد بالحر كية
 المحتفظة بقوة الانفعال وبالتأثير العميق المتأني من الشكل المجسم وهذا ينفث الاثر
 قوة - وجدانية عميقة أى قوة انسانية تؤكد تفوقها ذلك الشعور الذى تتركه فينا
 وهذه القوة الوجدانية - شغلت فنانو عصر النهضة الذين تفتحت عيونهم ومداركهم
 على أثر اكتشاف مدينة بومبى الاثرية بايطاليا واكتشاف القوة الدرامية للكتلة فى بقايا
 التماثيل وكأنها تدفق دائم لا يتوقف لأثر وجود الانسان .

فان هذا الأثر على حاله الراهن - يبرهن أيضا على أن المثال فى العصر
 الحديث عندما يبحث فى أشكاله عن الحركة والانطلاق ويحقق التوازن بينهما وهو
 مجسما فى الفراغ " أى كتلة النحت بحجمها وشكلها الخاص ويخطوطها الخارجية
 آخذة محيطا خاصا بها بالفراغ - فالغراغ يتخلل المساحات الداخلة فى محيطها
 والأشكال الناتجة فى كتلة النحت تشغل حيزها فى الفراغ وبذلك يكون الفراغ وحجم
 الكتلة فى حالة تداخل بينهما يحقق التجسيم فى الفراغ ، وأحيانا فى أشكال لا موضوعية
 وإنما جمالية تحمل بصمة انسانية عميقة ومؤثرة ، وأحيانا أخرى فى أشكال موضوعية
 متكاملة - وتُستمد ذلك ما عاينت عليه كوارث الطبيعة وفعل الزمن فى ابراز هذه
 القيم من خلال قطع الاثار المبثورة الأطراف والتي فقدت معالم شخصياتها ورغم ذلك
 بدت القطع حية تتنفس بنور بصمات الانسانية ليتبقى للعالم بصمة قوية ومؤثرة ورائدة
 فى تغيير المعايير والرواية الى ذلك الياحء الانسانى الخلاق . وهذا انما هو بقاء
 للجوهر الذى خلف هذا العمل وهو الانسان . . وان ما حققه من روحه فى انفعاله
 ومواطنه وروايته فى معالجة الكتلة بما يكسبها الحركة الحيوية للموضوع الاساسى وهو
 (فارس يمتطى حصان طائر) قد ظل قويا مؤثرا بل وقد تجرد نهائيا من
 الموضوعية الأسطورية وبقي أثرا مجردا بين وقفة انسانية عالية . وهذا الجوهر

يضيف قيمة باقية للأبد ويلقي أضواء على ما يحمله الأثر من تاريخ الينا من فـكر وثقافة وإنسانيات رفيعة لهذه الحضارة - فهذه الأضواء كاشعاعات تحقق الاتصال المباشر في نفوسنا وكأنها دينامولا شعوري يسرى في كل جزى في الأثر يلتقط من أعماق ذاكرتنا وياطينا التفاعل معه والاحساس به وكأنه جزء منا وليس بغريب علينا وإن كان هذا الأثر قطعة صغيرة كجزء - من عمل كبير - فإن ما يحمله من بصمات فنية لا تقل قيمة أو تأثير عن ما تحمله من قيم الأعمال الكبيرة أو الكاملة.

ف - م





الكاهن

رأس الكاهن

• رأس الكاهن المعبود الاغريقى - المصرى حريشوقراط ، على القلب ، وهو منحوت من الجرانيت الارجوانى الذى تشوبه بقع بيضاء ويميل الى البياض عامة ويلاصق الرأس دعامة من الخلف ، ويلاحظ أن الشعر أعلى الرأس قد اختذل بواسطة طرقات خفيفة للأزميل .

• ويمكن الحكم على طبيعة ووظيفة الكاهن من التاج النباتى الرشيق الذى يعلو الرأس ، والمكون من ساقين زائشرين يتقاطعان أعلى الجبهة وينتهيان بهرما زهرة اللوتس .

• وتنطبق ملامح الوجه بالحدة والجسود ، ويبدو ذلك من الفم ذو الشفاه الرفيعة المضومة ، والعيون ذات النظرات الحادة المدققة ، والحواسب المقطبة العابسة وقد ساعدت مادة الحجر الذى نحت منه التثال فى اضافة صلابة وجسود والتعبير عن الطوايا الحقيقية لنفس كاهن وشئ قديم يحيى بخواء نفسى وعقلى فى نهايات عصور الوثنية وجوار معبود انهكه شكوك اتباعه وبدأ يتهاوى تحت وطأة الدهر .

• المتحف اليونانى الرومانى صالة ١١ سجل برقم ٣١٩١ .

التحليل الفني :

• في هذه الرأس نجد وجود دعامة من الخلف تشير الى أننا أمام قطعة من تمثال كامل مستندا من الخلف بدعامة كمسط التماثيل الفرعونية . وبمسند تهشم التمثال انفصلت الرأس - فالجزء الذى يشل الدعامة أصبح يدخل فسى تكوينها الفني بشكل متكامل على حالتها الراهنة - وهذه الرؤية معاصرة لقطع الاثار على اثر التشويه فيها .

• وهذا الرأس الذى كان جزء من تمثال كبير - يؤكد أحد خواص العمى الجيد . أى عمل فنى متكامل - وهو الذى كل جزء فيه يكون على درجة من الدقة والجودة فاذا انفصل عن الكل أصبح فى حد ذاته متكاملا وموضوعا قائما بذاته يحمل أسس القيم والجمال .

• نعت هذا الوجه يمثل مستوى فنى مرتفع يميل الى التعبيرية والواقعية فيتميز بلامح حادة تعبر عن شخصية تفيض بالذكاء ذات قسما ت جادة انفعالية مؤثرة بتصرف فنى متحمسا لما يسود العصر الرومانى وقت ذاك من الميل فسى اظهار القوة الشخصية والمضمون الانسانى الذاتى .

• فالتكوين رغم أنه جزء من عمل كبير الا أنه يحمل صفات القوة البنائية فيرى الشكل متزن وراسخ . وكأن الطبيعة تتدخل وتحدث عن طريق الكسر رؤية جديدة محددة وتبرز قيم جديدة للحلول الفنية التشكيلية التقليدية .

فأولا الوجه :

• خط الذقن مع خط الحاجبين أفقيا مع امتداد الأنف طوليا (قبيل كسرها مع الخطوط الجانبية للوجنتين وخطوط الصدغين تشف عن صلابة فسى الشخصية وميل الفنان لا براز الجوانب المؤكدة لذلك برغبة فى التعبيرية القوية وكل تتأتى عن تكوين ينشأ من التفاصيل الطبيعية فى الوجه فيؤكد فى بروزها وتحديدها وينتج حوار تشكلى بين البروزات العظمية والعضلات المتحركة يخضع لحالة نفسية منعكسة عن فكرة استحوذت على مشاعر الفنان فعمد الى

القطعة رقم ٣١٩١ بحالة ١١ بالمتحف اليونانى الرومانى .

التعبير عنها وتجسيدها نقلا عن واقع له تأثير نفاذ . فمن ناحية التشريح - تنتسب الملامح الانسانية لهذا الشخص بشكل واضح الى فصيلة القرود العليا (التى تكون ملامحها قريبة الشبه بلامح الانسان) فهو الى درجة ما ليس وجهه لا انسان عادى - بل لا انسان له وجه ذا مميزات غريبة ، ويظهر هذا فى تركيبه العيينين المعلقة على بروز عظم الحاجبين أى مستوى ارتفاعها مستو مع سطح ارتفاع الحاجبين المائل وفى نفس الوقت يرد عليه بروز عظم الغم بالشفاه المضمومة ثم مع الذقن يؤكد وجهة النظر فى هذا الانتماء .

٥ فان نسب المناطق البارزة فى الوجه عامة غير عادية . ويدل هذا على شراسة وتعصب فى طبيعة هذا الرجل - فالنحت موفق جدا وقد لخصت مسطحات الوجه بشكل يودى للتعبير عن الشخصية الانسانية وفى نفس الوقت التزام النحات بأصول فن النحت فأخرج من هذا اندماج شكلا متكامل وقويا يميل الى التعبيرية الحادة .

٥ مسقط الرأس من أعلى : محسوب جماليا - تشكليا وبنائيا - بهلاقة بين جسم مستدير وجسم مكعب أى الرأس والدعامة الخلفية ، يشير ذلك الى علاقة رياضية هندسية راقية لا تقلل من الالتزام بالطبيعة البشرية وفى نفس الوقت طبيعة الشخصية بل تؤكد شخصية الفنان أيضا أنه صاحب رؤية انسانية خاصة ورؤية تشكيلية تتسم بالقوة والمقدرة . فالرأس الدائرى والدعامة المستقيمة ذو المسطحات الصريحة يندمجا فى علاقة هادئة وقوية تعكس فكر متطور لفن ارتقى فوق معطيات الطبيعة العادية وعالج أماكن الضعف التى فى مثالها بهذه العلاقات التى ابتكرها لتحيل الضعف الى قوة .

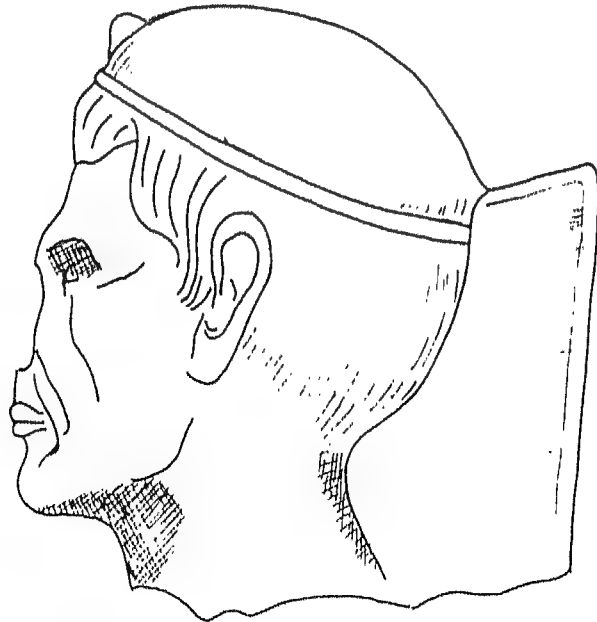
٥ فهذه التعبيرية فى الوجه تميل الى الصرامة والحدة فى الفن الرومانى والخروج من حالة الهدوء بالنظرة الروحية الانهائية فى الفن المصرى الذى عالم المعطيات المادية وان كانت الدعامة هى الاشارة الى الالتزام بالتقاليد الفنية المصرية ورغم ذلك فهذه المرحلة التى لم ينسلخ فيها الفن الرومانى فى مصر عن الأصول والقواعد المصرية بشكل أكيد لأنه فن دينى حيث تكون

تقاليد في زمام الكهنة المتمسكين بالتقاليد الصارمة.

• وخط العمامة الأفقي على الرأس وفوقه برعما زهرتا اللوتس وهما الجسمان الصغيران الرأسيان يردآن على خط الأنف الطولى فى الوجه ويقبلان مسن الاحاساس بضيق مساحة الجبهة حيث يلتقا النظر لهما - فلا تتركز الرؤية على الجبهة الصغيرة التى يحددها المشعر على الجانبين أيضا وان كانت تسدل على الذكاء المفرط والمؤكد فى نظرة العينين النافذتين ولكن نجد معالجة الشعر الرومانية فى التنظيم بالخطوط الصغيرة الملتوية متمشين مع الحركة الطبيعية له وخاصة على الجانبين وفوق الجبهة الصغيرة فتوجد بذلك حالة مؤكدة بالتوتر والقلق .

• وتهد والرأس بكل ملامحها وتتكونها المحدد كقطعة تعبيرية تكاد أن تتحرك يمينا وشمالا من شدة الانفعال المستبطن داخلها عن طريق التركيز فى تحديد الملامح والقسمات العنيفة .

ف . م





الثور ايس

تمثال الشور أبيس

تمثال من البازلت الأسود لمعبود البطالمة القديم "سراييس" في الصورة المصرية المعتادة الشور "أبيس" عشر طيه في ١٤ مايو عام ١٨٩٥ محظما ، ولم يسبق منه سوى الجذع Torse تقريبا على السطح الصخري لهضبة منطقة عمود (بومبي) بالقرب من الركن البحري الشرقي من الا تريوم Atrium (الفناء المكشوف) المؤدى للممرات السفلية الواقعة غربى العمود .

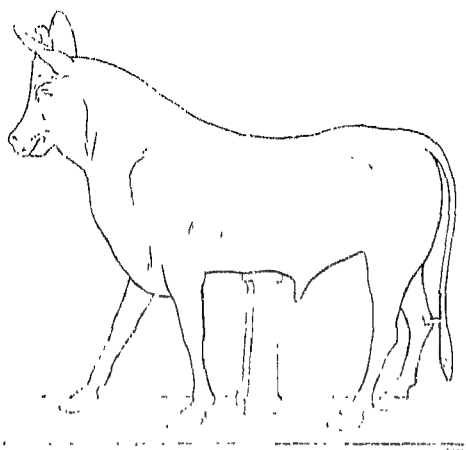
٥ ولقد لوحظ عند فحص الاثر عند كشفه أنه قد لاقى من ضربات عصبية عنيفة قديمة حطمت الأجزاء الرخوة منه ، فبالرغم من روعة الجذع وسلامته ، لم يسبق من رأس الشور الا شظايا قليلة عبارة عن جزء من قرن وجزء من أذن ، وكذلك جزء من الجبهة ومقدم الرأس توجد به العيون وبعض الشميرات ، كما تحطم العنق الى عدة أجزاء ولم يسبق منه سوى النحر وبعض الاطراف ، كما فقدت الساق اليسرى الامامية ، وكذا القاعدة ولم يسبق من ذيل الشور كذلك الا قطعة بسيطة وبعض آثار الذيل المالقصة بالجذع .

٥ ومن الغريب أن يعتقد عمال الحفائر أن هذا الجذع البديع النحت عند الكشف منه للوهلة الأولى تمثالا لامرأة حبلى لا تمثالا لشور شائر ومعبود وثنى قديم ولقد عثر بالقرب من التمثال بعد برهة على شظية من نفس مادته تحمل سطورا بالاعربية التي ترجمتها وتكلفتها على الوجه الآتى (لاله العظيم) سراييس ، والالهة الذين معه في المعبد ، من أجل صحة الامراطور قيصر تراجان هديران أغسطس .

..... ΣΑΡΑΠΙΔΙΚΑΙΟΙΣ
ΣΥΝΝΑΟΙΘΕΟΙΣ | ΥΠΕΡΩΤΗΡΙΑΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΚΑΙΣΑΡΟΣ ΤΡΙΑΝΟΥ | ΑΔΡΙΑ
ΝΟΥΣ ΒΑΣΤΟΥ | ΧΗΤ (?).....

وفى وجود فجوة أسفل بطن التمثال ليتمكن التأكد من شكل سناد قديم للبطن
 كان يحوى هذه الشظية الثمينة . وبفضل سطور الكتاب هذه التى تأريخ هذه الوثيقة
 الفنية السياسية لعصر الامبراطور هديران (١١٧ - ١٣٨ م) ومن المعروف
 أن مصر وآثارها ومقائدها ونيلها وأسرارها كانت موضع شغف واستغراب هذا الامبراطور
 العالمى الخزعة . . . والذى حاول الامام بكل ثقافات وحضارات الامم الداخلة فى
 تكوين الامبراطورية فى عصره ، فضلا عن أنه تشرب بالحضارتين الاغريقية - واللاتينية
 . . . وقد حاول الامام بأسرار مصر ودياناتها وحصونها ، وبني مدينة رومانية بأكملها
 فى صعيد مصر لصديقه الحريق المعبود المولى انطونيوس سميث (انطونيوبوليس)
 وحاكى مدينة كانوب الغامضة القديمة (أبهى قير الآن) فى حدائق الفردوسية
 بروما . . . ولقد تعمق فى الاسرار والعقائد الايونية وأهدى اهتماما عبقيا بالفن
 الاغريقى . . . ولذا فاقامة هذا التمثال وطى هذا النحويعد بمثابة حضارة رومانية
 ومذاقا امبراطوريا خاصا مصدره هديران لا أحد أرباب مصر النيلية الغربية فى أبهى
 معابد الثقافة البطلمية الرومانية سرايوم الاسكندرية الحافل ، ولكن من الغريب
 أن يأتى نحت هذا التمثال على هذا النحو من الابداع والتمكن من الحجر الصلب
 فى مصر من عصر التدهور السياسى والحضارى لمصر الفراغة وهى سمة نلاحظها مستمرة
 فيما بعد وتبلغ ذروتها فى أعنى عصر القهر والاضطهاد للمصريين فى عصر دقلديانوس
 حيث نحت عمود دقلديانوس المروع الذى مازال ماثلا للآن للانظار . وقد قام
 الفنان الايطالى مركوشى بترسيم التمثال منذ زمن .

رقم التسجيل بالمتحف اليونانى الرومانى ٣٥١ معروض بصالة رقم ٦
 وأبعاد التمثال : الطول ٢٠.٥ م الارتفاع ١٨.٠ م .



9

التحليل الفني :

ندخل صالة رقم (٦) بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية فيظالعننا
عجل أبيس - فيبدو وكأنه خارج من قدس الأقداس في مهابة وكأنه يأتي من جوف
الهدوء المحسوس ، من بعيد ومن عمق لا يقاس وهذا الاحساس يتحقق من أثر النظر
للفتة الرأس البسيطة نحو اليمين وتوهي بأنها حركة بدأت في التو بعد ثبات طويل
في وداعة وألفة - بدون أن يختل التوازن المعهود الذي هو أهم سمات الجمال
في الفن المصري وسر سبب الاستقرار والهدوء والهيمنة على الشموخ الانساني .

● هذا الرسم عين : Bulletin :

N° 35 - N;3 Vol . XI. 2.

PL XXXVII . Fig. 1.

وفى عجل أبيس يتحقق التماثل من ايحاء الخط الرأسى الذى يعدل التماثل فان لفظة الرأس للعجل جديدة تماما على العجل فى زمن المصريين الفراعنة - فذلك العجل مصرى رومانى وكما يصنع تماثيل الالهة والملوك بلفظة الرأس التى تنسب من الالهة وعمق التأمل الدنيوى فكذلك صنع الفنان هذا العجل مطابقا لما يسود عصره من أوضاع فنية ثابتة .

• وبالمقارنة يوجد تماثل الاله سيرابيس الذى صنعه الرومان من المرمر والرخام الأبيض أخذاً هيئة انسان يحمل فوق رأسه سلة وتتدلى على جبهته خمس خصصات من الشعر وهذا الاله هو المرادف لعجل أبيس بالنسبة للرومان . أما عجل أبيس فيهتم بعبادته المصريون وكان من الممكن للفنان أن يستعمل حجر الرخام الداكن لصنع هذا التماثل خاصة وان فى عهد الرومان سادت مادة الرخام أكثر على أى مادة أخرى .

• ولكن لجأ الفنان بالمزاج والفكر المصرى والشعور العميق بالغيب والا حساس بالغموض بما يوازى عمق النفس المصرية والتقاليد الدينية العميقة المتغلغلة فى عمق نسيج الكيان المصرى الى مادة البازلت الأسود وهو مادة صلبة جدا وثقيلة جدا تعمق أكثر الهيبة والرهبنة والحضور الغيبى لشكل الاله ، رغم تأثر الرومية الفنية بالموثرات العامة السائدة للمصر الرومانى مثل لفظة الرأس والفراغات بين الأطراف وخروج بعض الأطراف من حيز الكتلة مثل الأذنين والقرنين وبينهما قرص الشمس من الامام والذيل متدلى من الخلف ، فى مادة مثل مادة البازلت الذى حرص الفنان المصرى القديم على تلافيتها تماما - خاصة فى تشييل الالهة فانه كان يعتمد تماما عن تعريض أجزاء تماثيله لفقدائها على أن تظل فى تماسك وقوة تواجه الزمن ونائباته .

• فعندما نرى الائمة البسيطة ونستشعرها أكثر من الخططين الخارجيين للرقبة مع منظور الصدر والبطن فهما خططين ليسا تماثلين - أى مختلفين - أى متحركين ويؤكدان الاحساس بالحركة التى ستستمر من خلال النظر له من الامام .

• ومن أحد الجوانب بيد وكتلة مستطيلة وهى جسم العجل ، مرتفعة بثقلها على أربع من الأرجل ودعامة عند أسفل البطن فى الوسط فتصبح كتلة الجسم محمولة على خمس قوائم تحدث هذا الفراغ الهائل أسفلها يعطى الحدس بالدخلة عند الانسان فى تقبله للشكل الغنى لأن ذلك التشكيل الجرى* والغير مألوف لهذه الخامسة بشكل خاص وهى التى عبر بها الفراعنة فى فنونهم شكلا ومضمونا عن وجدانهم ومثلهم الغيبية. فان ذلك التشكيل الغير مألوف والجرى* فى هذه الخامسة قد أنجز بقسوة واعجاز فى تحميل هذه الكتلة على خمس دعائم وهى الأطراف والدعامة. فلانرى فى الفن الفرعونى عجلا محمولا على أطراف فقط ، بل محمولا على دعامة طويلة تلتصق على جانبيها أطرافه - فلا يحدث الفنان فراغا مطلقا لان النظرة البعيدة للخلود تستدعى ذلك .

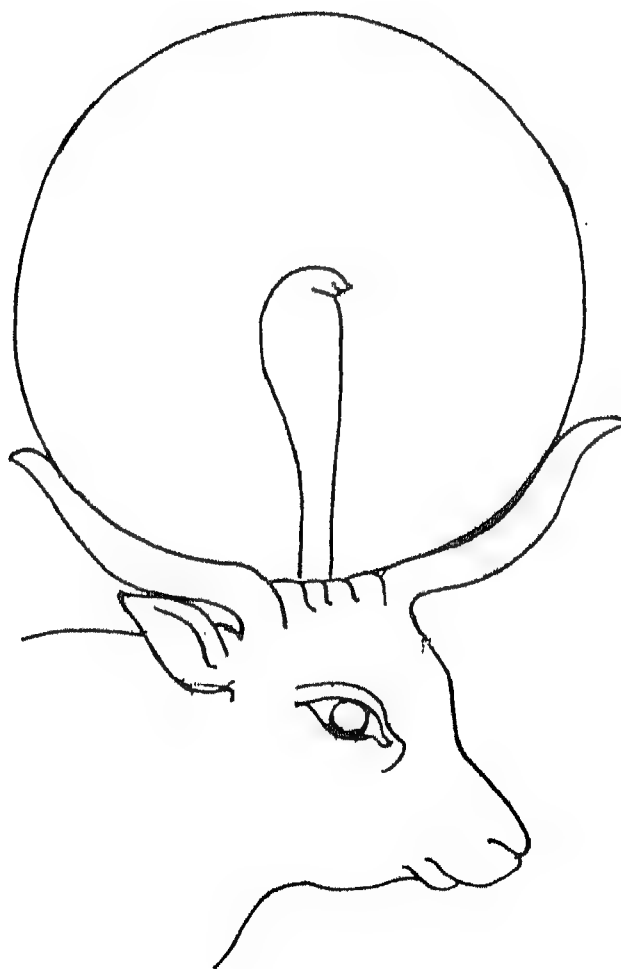
• ولذا فان وجهة النظر الدنيوية فى زمن الرومان وتشبيه الالهة بالبشر فى أحجام كبيرة وضخمة بالا وضاع البشرية المتسمة بالخيلا* والتعاطف أهدت فكرة محاولة ايجاد تلخيص الايطار الخارجى للشكل لحماية الاطراف من البتر .

• نتأمل المعالجة الفنية لمسطحات جسم العجل فنجد دراسة وافية لكل جزء فيه وبتلخيص الطبيعة خلف ملمس هادى* النقرات من جزء لاخر وبشفافية ورقة تتمشى مع تذوقنا المميز لا نجاز الفنان الفرعونى فى صياغة متسمة بالهدوء* وبسود فينا الشعور بالجمال . بعيدا عن الانفعال المعهود فى الفن الرومانى رغم التأثير العام لذلك العصر على كل شى*

• يأخذ شكل الأقدام حركة المشى فى خطوة وكأنها تتبعها خطوة على كل جانب فى اتجاه مضاد (مطابقة لحركة المشى للحيوان) فالجانب الايمن للارجل متقاربة للداخل والجانب الايسر متباعدة للخارج دون أى اهتزاز فى قانون توازن واتساق الكتلة للجسم من أعلى بحركة الارجل فيبدو شامخا قويا عظيما وبؤكد ذلك كبر الحجم وان انسداد الذيل الناتى* من الخلف الى أسفل فى شكل خط رأسى رشيق

عندما يرى من أحد الجوانب كأنه امتداد لخط الظهر الهادى للعجل في عذوبة
جميلة وكذلك يحقق ترويد ترويد ايقاعى لخطوط حركة الأرجل من أسفل
جسم العجل وخاصة للدعامة الوسطى وأيضاً يحدد الشكل من الخلف ويحدد بالتالى
الرومية أيضاً من الخلف . فهذا العجل وإن كان من العصر الرومانى إلا أنه مرتبط
بشكل عميق الى الفن الفرعونى بل وينتمى اليه .

ف . م





ساقية الوردان

ساقية الورد يان

● الجبانة الغربية للاسكندرية التي تحدث عنها سترابو Strabo وأطلق عليه اللفظ المعروف Necropolis هي تلك المجموعة العظيمة من المقابر المنحوتة في جوف الصخر قرب الاسكندرية في المنطقة على امتداد الأماكن الحديثة المعروفة باسم كوم الشقافة والقبارى والورد يان والمكس والد خيلة.

● وفي صيف عام ١٩٦٠ وأثناء الحفر لبناء منشآت الحوض الجاف بمنطقة ميناء البصل بالورد يان ظهرت أربع مقابر على عمق أربعة أمتار من مستوى سطح الأرض ، وتعد ثالث هذه المقابر من أهمها - بل يعد الكشف عنها حدثا فنيا عظيما فريدا - وذلك لوجود مجموعة من المناظر المصورة بالغريسك أهمها لوحة تصور مشهدا مثاليا لحياة الريف والطبيعة المصرية الحافلة خلال العصرين اليوناني الروماني ، في أهم عناصرها وأكثرها ألفة للمشاهد للحياة الزراعية المصرية . وهو الساقية أو عجلة المياه المستخدمة منذ تلك الأحقاب البعيدة في رفع المياه الغالية الى مستوى الأرض العالية .

● ويشاهد في منتصف اللوحة قائما خشبيا رأسيا وقد ثبت به عارضة هـى بمثابة النير لزوج من الشيران القوية المصورة باللوحة . . ويدور القائم (عندما تدور الشيران حوله) محركا عجلة خشبية أفقية كبيرة من أسفل (لا تشاهد فى الرسم) فتدور هذه العجلة والتي بدورها تدور عجلة رأسية تشاهد على يسار المنظر وهذه العجلة الثانية (الرأسية) تحمل المياه فى قوادرى (موجودة فى سمك خشب العجلة) أو أوعية مثبتة بها وتفرغها فى قناة بالأرض المرتفعة .

● ونشاهد أسفل المنظر مصدر المياه العميقة التى تقوم الساقية برفعها . . وهو عبارة عن بركة مياه تقريبا حافلة بالنباتات المائية وقد صورت هنا بطة ودجاجة بركة .

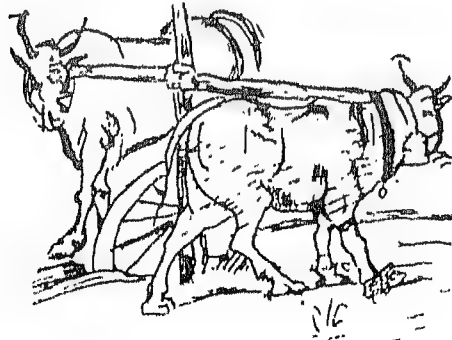
● ويشاهد مصورا على المسطح الأيسر المقابل للشيران ظللا باقية لشكل صبي كانت مهمته فيما يبدو وحراستها وحشها على الدوران عند الضرورة اذا تراخت أو تكاسلت ويبدو واضعا فى فمه نايما بقيت ظلالة . . وعلى اليمين قد توجد بقايا

قديمة لتكعيبة نباتية وقد لحق التلف بهذا الجزء .

• ويعد هذا هو المصدر الأثرى الثانى لتسجيل الساقية فى الآثار اليونانية الرومانية بمصر . والمصدر الأول هو ذلك الأثر الجليل الذى يمثل بقايا ساقية رومانية كشفت عنها حفائر جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ مغمورة ومنسية تحت الرمال الساقية بمنطقة تونا الجبل الاثرية الهامة وهى بصفة عامة على صورتها التى عثر عليها عبارة عن بئر يبلغ حوالى ٣٨ مترا عمقا ومكون من طابقين محفورين عملى شكل مستدير ومضبوط الأبعاد وكانت طيا البئرين أكثر اتساعا من السفلى ونلسك لتسهيل عمل الشيران أعلى سطح الأرض وسحب الماء بكميات هائلة بلا مشقة تبعث الحياة فى واحة راتعة من العقائد السارية فى الرمال .

• ومن المعروف أن تصوير الطبيعة ومناظرها الخلابة من ابداع مدرسة الاسكندرية الهلينيسية تلك المدرسة التى أثرت على العصور التالية وحضارات الغرب بصفة خاصة ولد لنا العديد من مناظر الطبيعة المصرية النبيلة التى خلقت هقول اليونان والرومان مصورة على جدران وحوايط المنازل ولوحات الفسيفساء والأوانى البرونزية والزجاجية بل والمنسوجات أيضا .

ع . ٩



• رقم التسجيل ٢٧٠٢٩ صالة ١٥ بالمتحف اليونانى الرومانى .

التحليل الفنى :

نذكر على الفور اسكتشات وصور الفنانين فى العصر الحديث بما تتميز به من الحيوية وتدفق الاحساس العاطفى بالموضوع فى طابع حر طليق .

• ذلك الاسكتش - الذى يبدو وكأنه من صنع أحد الفنانين المعاصرين الآن - بما تزخر به اللوحات المعاصرة من قيم فنية حرة . وبما يتضمنه هذا الاسكتش من خطوط تعبيرية تندفق من خلالها الانفعال بالطبيعة بقوة وحيوية من خلال الرسم بالخطوط الجزلة المعبرة فوق ضربات الفرشاة الحرة الغير ملتزمة بالتنسيق التقليدى فى خطوط ومساحات لونية هريضة وفى سيروية انفعالية حية بتدفق وسرعة فتتحقق روية صادقة من بصمات فنان مصرى حر فى انطلاقه لا نظير لها فى تلك الفترة للعصر الرومانى - كاللعمان السريع الخاطف متعرياً من التقاليد فيكشف عن جوهر حى خلاق ، ولذا خلا الفنان بما يكمن داخله من صدق وانفعال فى بساطة غير متكلفة - فاذا به يتصل بنا بالعصر الحديث وكأنه أحدنا فى زمننا هذا فى أواخر القرن العشرين بعد الميلاد .

• هذا المنظر الطبيعى داخل مقبرة خاصة أراد صاحبها أن يعبر عن صورة طبيعية لحياة الفلاح فخرج عن المألوف وعن القالب الجنائزى التقليدى الذى السزم به فى تصوير باقى أجزاء المقبرة التى يتفح تماماً أنها مرتبطة بالطوقس الدينىة - أما هذا المشهد الطبيعى فمرتبط بشخصية صاحب المقبرة فكانه جعل جزءاً للدينا وجزءاً للآخرة ! ! أو أنه صور هذا المنظر فى مقبرته لغرض أن يظل له ذلك النشاط الدينى وهو " العمل فى الغيط " فى الحياة الأخرى بعد البعث .

• هذا الأثر عبارة عن زاوية لحائطين أحدهما كبير - المواجه لنا فى مستقبل صالة ١٥ طيه رسم بالألوان لمنظر طبيعى وهو منظر الساقية .

• والآخر جانبى أى عامودى على نهاية الحائط الكبير من اليمين وطيه رسوم جنائزية أحدهما لرأسى هرمس على الجانب المزاوى للجدار العريض أما الواجهة المقابلة لنا فى هذا الجدار الجانبى نرى صورة تقليدية للراعى الطيب أعلاه - أما الجانب الثالث لهذا الحائط فهو عريض ومستمر لواجهة حائط أخرى عليها رسم

بالوان لتقليد الرخام الالباستر وهذه الواجهة الجانبية مقاطعة للحائط الاساسى الذى عليه منظر الساقية.

• والمنظر الطبيعى لمشهد ريفى - هو رسم لساقية يدور حولها ثوران يحركان عجلة الساقية ويبدوا أحد الفلاحين فى طرف المنظر ويحد الساقية من أسفلها سور صغير لقناة حول الساقية بها فتحة يخرج منها الماء حيث نباتات وطيور مائية.

• وقد صور هذا المنظر بطريقة الفرسكو المعروفة ذلك الوقت حيث لم يمكن معروفنا التصوير الزيتى بعد - وهذه الطريقة بالتلوين المباشر للحائط فور اضافته طبقة الملاط المبطنة للجدار مباشرة وهى لا تزال لينة ويتم ذلك باستعمال الأتربة الملونة (أكاسيد) ممزوجة بالماء فتعطى ألوان مختلفة تضاف بفراجين ذات أحجام مختلفة وتتميز الألوان بعد جفافها بأنها ثابتة ومقاومة للماء .

ونستطيع التعرف على الخطوات التى اتبعها الفنان فى تصوير هذا المنظر على الفور فقد رسم المنظر على أرضية بيضاء - والنشاط الفنى على هذه الأرضية قد تم من خلال مرحلتين فقط فى مرونة وسرعة .

• المرحلة الأولى : رسم بالألوان المائية للشكل العام للتكوين وتحديد عناصره على الأرضية البيضاء وذلك باللون البنى واللون الأحمر فى رسم الثور الأول والطيور أما الثور الثانى باللون الترابى (البنى الفاتح جدا) ، واللون الأخضر فى رسم النباتات وكذلك اللون السماوى فى رسم المياه واللون البودى والبسنى والأصفر فى رسم الفلاح مع ما يمكنه استنباطه من خلط الألوان - كاللون الرصاصى الشفاف وكذلك جعل الألوان شفافة فى بعض الخطوط وبعض المساحات .

• وقد وضع الهيئة العامة للعناصر بهذه الألوان كرسم مبدئى للمنظر بفرشاة سميكة وأيضا بفرشاة رقيقة حينما آخر فى ضربات عريضة وسريعة الانجاز فى رسم الخطوط ووضع المساحات الكبيرة يهد فنان متمكن وجريء مزهو بخروجه عن القيود الفنية التقليدية بانطباعات تجريدية عامة .

• المرحلة الثانية : هى تأكيد الخطوط والمساحات الصريحة الملونة بالألوان

المختلفة بطريق الرسم عليها مرة أخرى باللون الأسود بخط للفرشاة بيد وكالقلم الغم - وهو أصلا ريشة غمست باللون الأسود أخذت سمكا قليلا في بعض المناطق ، لتأكيد الظل .

• ووظيفة هذا الخط الأسود هو تحديد الأشكال وتأكيد التجسيم التشريحي للشيران بشكل أخص - بالخطوط المؤكدة لحركة العضلات للجسم والأرجل ففى ريشة سريعة متمكة وبتكرار أحيانا مما يعطى ارتجاج للخط يعكس ترديد الحركة الطبيعية ويزيد من الإحساس باستمرار الحركة وواقعية الحدث وكأنه حيا - ومستمر ويعكس جانب من حياة الغيط البسيطة لواقعية وجمال الطبيعة .

• وهنا وقفة ..

فقد لعب الفنان منطلقا ومزهوا بانفعاله بالخط الأسود فى مرونة ورشاقة جميلة بقدرة عالية فى الرسم التعبيرى والتجسيم الطبيعى فوق عشوائية الضربات السريعة للفرشاة فى المرحلة الأولى التى وُضعت فى شكل تجريدى شامل للمنظر فحقق بذلك اهتزازا من تداخل الخط الأسود وخطوط الألوان التجريدية التى تعتبر بدورها أيضا كخلفية للخط الأسود - فبدأت الصورة حية من اهتزاز وتداخل الخطوط السوداء مع الخطوط والمساحات اللونية التجريدية المسبقة عليها .

• فان الخطوط السوداء تتسم بالواقعية التعبيرية ، أما المساحات والخطوط اللونية السابقة تتسم بالتجريد .

• وبذلك شمل هذا المنظر مسلك فنى تجريدى فى المرحلة الأولى مع مسلك فنى تعبيري واقعى فى المرحلة الثانية - فأصبح ذا سمة فنية مؤكدة - بمستوى قوى - فيبدو المشهد كالمنظر المتحرك - الحى ذا الاهتزازات المعبرة - من جانب ومن جانب آخر شمل تلك القضايا الفنية الحديثة المعاصرة بشكل مؤكدد وواضح .

• مثل ما سيتضح عندما نكتشف عن طريق الأسلوب الفنى أنه الأثر الوحيى بالمتحف الذى نرى عليه صورة لمشهد طبيعى واقعى ذا منظور يحقق العمق

وقد حقق الفنان فيه الأبعاد الفنية للصورة الحديثة .

• وبما أنها صورة على سطح جدار مستوفقد شملت الطول والعرض والعمق وفى ذلك الا طار للوحة يتجسم الاحساس بالشكل وحركته وعمق المنظر فيه .

• فقد ارتبطت فى هذا المشهد الحركة والمسافة التى تحقق العمق - أى المنظور الداخلى الذى هو محاولة محاكاة البعد الثالث فى العمارة وفى كتلة النحت التى بها مساحة حقيقية متضاربة مع مساحة حقيقية أخرى (مجسمات حقيقية متقابلة) ويسعى الفنان الى ذلك فى التصوير ، عن طريق الحركة بواسطة ضغط الخطوط واختزالها (بتقصير للخطوط بواسطة تقارب مفاجئ لها وخاصة الخطوط المحددة والعنصر فيحقق منظور خطى يعطى الاحساس بالمسافة فى عمق الصورة منبثقاً من التعبير عن الحركة أى يتحقق البعد الثالث للصورة وليس عن طريق الظل والنور والألوان وإنما عن طريق اختزال الخط وضغطه ويتوقف ذلك على براعة الفنان وقدرته فى الرسم .

• ويتوضح أكثر هو أن التجسيم - أبعاد صمك العنصر - بالمسافة المضغوطة أى المنظور - يتحقق بايجاد العمق داخل الصورة - بالخط المرسوم يضغط فيه خطوط حدود الشكل المتضمنة التعبير عن الحركة والمرتبطة بموضوعة المشهد .

• وأن هذا الفنان لا يبر ذو خبرة بمسالك التعبير الخطى فى خطوط جهزلة قوية .

• فمنظر الساقية التى تتكون من شورين مربوطين فى عوارض الساقية فى حركة المشى الدائرى والثوران يكاد ينفلت أولهما من أمام ناظرينا وفى طريقه للاستدارة والآخر مقبلاً علينا بثقله وحركته مما أعطى للشكل ديناميكية مستمرة حول عجلة الساقية وإن اتجاه الشورين المضاد لكل شور على حدى فقد تحققت من ذلك الحركة فى المشهد بالمنظور أو العمق معاً . وقد اهتم الفنان برسم الشورين وتأكيدهم خطوطهما الخارجية على أنهما محور الصورة والموضوع الأساسى فيها ، فبدى أى شئ آخر كجزء تكملى أنجز بحماس تعبيري هام .

• وان الرسم فى المرحلة الثانية باللون الأسود كان لتأكيد حركة الحياة - فى ترديد الخطوط الخارجية المعبرة عن الحركة التشريرية أكثر للشوهرين عن المشهد ككل وهذه الخطوط السوداء التأكيدية المقصود منها الاضافة للتجويد فى المرحلة التالية بذلك التكنيك بما يتميز به من اختزال وسرعة ماهرة فى الانجاز.

• وقد عكست بذلك قدرة الفنان فى استيعاب عميق لدراسة التشرح الدقيق لجسم الحيوان والطيور وكذا الانسان - ورسمت الطيور والنباتات من تلك الضربات للفرشاة باللون الأخضر أضيف اليه الرسم التجسيى والتأكيدى باللون الأسود - وان هذه الرؤية الفنية التى أتت لنا من خلال ذلك الرسم بهذه المواصفات بسدت كالصورة المهزوزة ذات البعد الزمنى التى يجرى الفنانون لاهشين طمعا فى تحقيقها على لوحاتهم الحديثة.

• فان طريقة اتجاه الفرشاة فى رسم اللابل على العارضة الخشبية الكبيرة للساقية هى حركة لعب باللون الأخضر لفرشاة سميكة نوعا تعطى الشعور بوجود هذا النبات وكعنصر مكمل للوحة. وقد مرت يدى الفنان عليه مؤكدة باللون الأسود بنفس الدرجة من السرعة بالرسم باللون الأخضر فى المرحلة الأولى بعكس ما اهتم الفنان بتأكيد رسم جسم الشوهرين التشريرى فى حركتهما المتقابلة بالخط الأسود - وقد رسمت باقى أجزاء اللوحة بشل الكيفية التى تم بها رسم اللابل، فنرى الطيور والنباتات وحركة المياه وخطوط العوارض الخشبية جميعها مكملات للشكل الأساسى بطابع زخرفى سريع كالا يقاع الموسيقى المرح مرتبط بالبيئة الواقعية للمشهد .

• ويؤكد ذلك مدى اهتمام الفنان ومعايشته لموضوع اللوحة الأساسى وأن الشيران كحيوانات حية ذات المنزلة الخاصة فى نفسه وهما حول الساقية كمحور الصورة أصلا - فبدى بجانبهم أى عنصر آخر كجزء تكميلى أنجز بحساس تعبيرى عام - فنان تلوين رسم النبات والمياه فى عجلة الساقية والذى يبدونها فى الخلف وكأنها انبثقت لأعلى من جراء سرعة الحركة - ورسم المياه المتدفقة من القناة والطيور اللاهية بالسباحة ومداعبة النبات ورسم العوارض الخشبية للساقية والنباتات المتسلقة

على العوارض كل ذلك قد أنجزه الفنان باهتمام أقل مما أنجز به رسم الثوريسن في المشهد .

• ومن المعروف أن نبات اللبلاب ينمو طول السنة فلا يبدو في المشهد توقيت لفصل محدد من فصول السنة الأربع - الصيف الخريف الشتاء الربيع - فالزمن مطلق في الصورة فلا نرى إشارة الى نباتات موسمية .

• وان هدف الصورة تسجيل لأهم جانب من حياة المتوفى وأن سرعة انجازها هو سبب اكتسابها لحيوتها التي تشد الانظار وكأنها صورة رسمت وانتهى من رسمها الفنان منذ برهة ، وأضفى ذلك عليها طابع " الاسكتش التجهيزي " وخاصة ما نراه أن العارضة للساقية حيث تتسلق عليها نباتات اللبلاب التي رسمت بخطوط خضراء في حركة للفرشاة في شكل خط بنسب وبتعرج ويتلولب باستمرارية سريعة .

• واللون الأزرق الموجود بضربات عريضة للفرشاة بشكل شخبطة عمودية تقريبا المقصود اندفاع مائية تنثر لأعلى ونرى أسفل الساقية بعد سور القناة حـول الساقية التي يبدو منها فتحة يخرج منها الماء .

• صورة حيوية جدا وواقعية للحياة تبين النباتات أسفل القناة يقف بينهم طير مائي يداعب أحد السيقان النباتية القصيرة وعلى الشمال تبدو بطة تقوم لتسرب من الماء المنبعث من فتحة القناة ، والبطة اليسرى تنتشى بالعموم وبرطوبة الماء - أما الطائر الأيسر يقف على غصن ومنهمك في الأكل وحركة منقاره لأسفل بعكس حركة منقار البطة لأعلى ينطلق بحركة الرقبة الممتدة لأعلى وحركة الأجنحة المتحركة " هدهدة " يعبر الطير من خلالها عن النشوى والاستمتاع .

• ونستطيع أن نحصر مدى استعمال اللون الأسود - فالخطوط السوداء أخذت بقع صغيرة إشارة للظل بشكل متناثر عند تقاطع ساق الثور المائية وعند الرقبة أسفل عارضة الساقية - وعند حوافر الثور المقبل ذا اللون البهيج وقد أستعمل في بعض المناطق بفرشاة سميكة في رسم ريش الطيور ومنقار البطة التي ترفعه وترفع رقبتها معها وجناحها أيضا قليلا معبرة عن الانتشاء بالسباحة في الماء

الخارج من القناة والتي يبدو جليا في هذه الفتحة الخطوط السوداء المتجاورة كمحاولة لايجاد العمق .

• وعند تأكيد النبات بالخط الأسود فقد أكد بعضها به وترك بعضها فاعطاها ذلك رقة وعبر عما يمثل بذات الفنان من انطلاقة تعبيرية مرحية بلسمات طائفة تعكس النشوى الى حد الرقص وان خطوط نبات اللبلاب بالخطوط الرقيقة والمنحنية واللولبية واخافة الرسم بالخط الأحمر أيضا لشعيرات أغصان اللبلاب المتسلقة بخطوط منسدلة وحلزونية دقيقة .

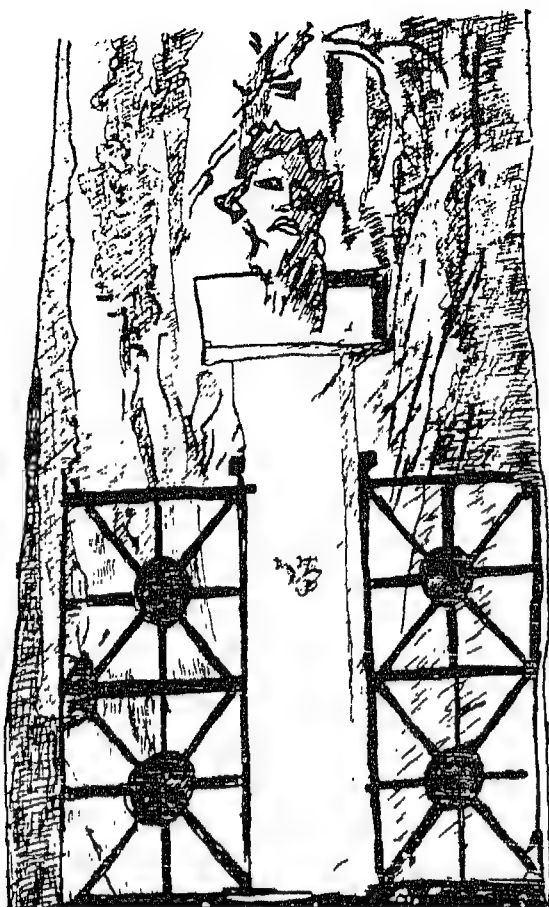
• ولون الأرضية لمساحة الساقية ترابية وكذلك لون الشور " المقبل في المشهد " لونه بني فاتح جدا " بيج " وبدى رسم النبات فوق الشيران وحول العوارض بلل مظلمة للمشهد كله من أعلى كايقاع زخرفى يجمع بين الضربات الحية المنبسطة والمتوية حتى تقترب من اللولبية لدرجات من اللون الأخضر والأصفر يسرى فوقهما الخط الأسود والخط الأحمر في تناغم منفعل سريع .

• ونرى المعارضة الخشبية الرأسية الملونة باللون الرصاصى يعطينا فكرة أنه كان الفناء حرا في خلط ألوانه ولم يكن مرتبط بلون محدد يملى عليه ويسمى عليه ذلك أنه كان من عامة الشعب يتمتع بحرية التجربة وحس الحياة البسيطة .

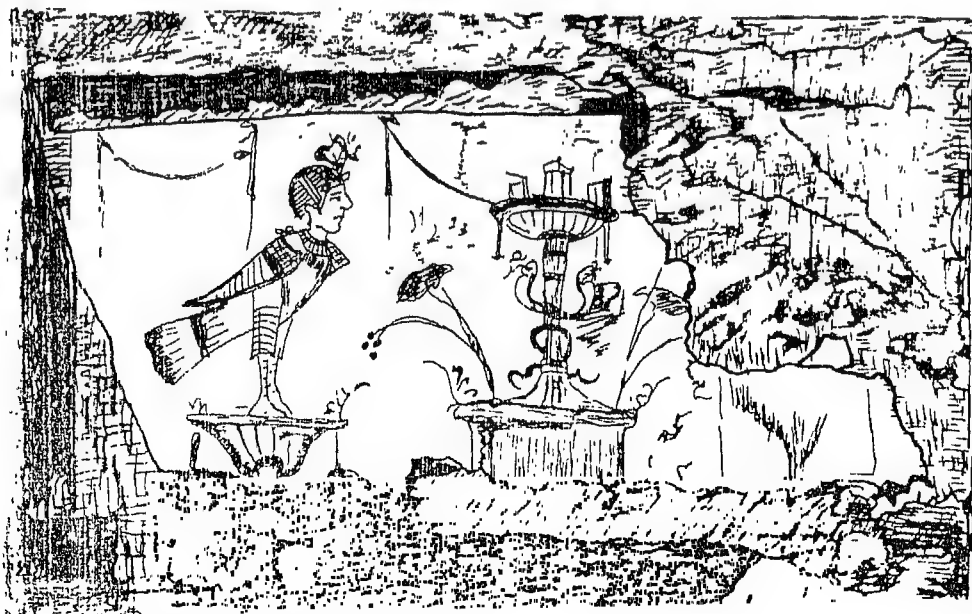
• وأن الفرض الأساسي لهذا المشهد لدى الفنان أولدى صاحب المقبرة هو تأكيد حركة الحياة أكثر من أن يؤكد وظيفة الساقية .

• لأن تسجيل ذلك في مقبرة وبهذه الكيفية الواقعية مقصود استمرار هسهة الحركة الحية والحيوية والمبهجة لذلك العمل أن تستمر للمتوفى في الحياة الأخرى بعد بعد البحث - تبعا للعقيدة المصرية القديمة .

• وثبات أنه كان انسانا ايجابيا في الحياة يفلح الأرض ويرويه بالمياه فينشر الحياة عليها بالزراعة ورعاية الحيوانات والطيور - ومجمل هذا كله أنه يشهد للالهة أنه عاش حياة كلها خير وعمل طيب له وللطيور والحيوان وللآخرين جميعا .



هذه الرسوم عبارة عن أسكشات تقريبية للآثار



والشكل عامة أى المشهد روماني فى ستمه الفنية والتكنيك فى رسم العناصر وأسلوب الانجاز العام المميز لذلك العصر الرومانى .

الحائط الجانبى

أو الحائط المزوى للحائط الذى يحمل مشهد الساقية .

• عليه منظر لرأس هرمس مقاطعة لخط شكل مستطيل مقصود منه قاعدة للرأس فوق عمود رسم باللون الاحمر ورسم بفرشاة غليظة وبحركة معبرة قوية سريعة - نفس الأسلوب فى رسم مشهد الساقية أكدت الألوان باللون الأسود أيضا فى منظور للوجه متجه لأعلى يلتفت قليلا لليمين .

• ونرى مرة أخرى يد فنان متمكن - ويتضح تمكنه أكثر من تأكيد الخطوط السوداء التى تُعطى ملامح (كراكتر Character) لشخصية آدمية غاية فى الإحساس الانسانى الأسطورى الذى يميل الى المأسوية قليلا .

• فنصف الخط الأسود فى رسم رأس هرمس - بالخط المتحرك السريع والمحدد فى تمبيرية انفعالية لملامح الوجه بما يضاهاى روح ووجدان فنان معاصر يضرب فرشاته كحصا ما يسترو بايقاع موسيقى سريع الزمن والبصمات . وتعلو الرأس على الجانبين ضربات فرشاة سميكة باللون الأخضر واللون الأزرق معبرا عن النباتات المتصاعدة حوله .

• فان التحديد باللون الأسود للنبات آخذا ايقاعا مشيرا لحركة اهتزاز الفصوص كايقاع نفمة فى الهواء وليس مقرونا هذا الخط بواقعية طبيعية رسم أشككال النبات .

• المساحة العريضة للون الأخضر خلف جانبى البوابة فيها ميل الى التجريد الذى يذكرنا بفن المدرسة المستقبلية الحديثة " القاء الألوان المعبرة بشكلها التلقائى الانطباع " .

• أما المربع المحدد بالخط الأسود الخالى داخله من أى رسوم أسفل المنظر

- حيث رسمت فوقه البوابة للحديقة التى بد الخها رأس هرمس فوق العامود
- ربما المقصود بذلك المربع العالم السفلى وكدخل له .

• وبدت الخلفية البيضاء من خلف الصورة مضيئة تعطى بهجة وصفاء رغم
مضمونها الغمبي الجنائزى .

الواجهة الأمامية للحائط الجانبى

• هذه الواجهة للحائط عليها رسم لرجل يحمل على كتفه شىء " بهيئة
حركة الراعى الطيب " تؤكد خطوط الرسم القوى والمستوعب للتشريح البليغ
لجسم الرجل .

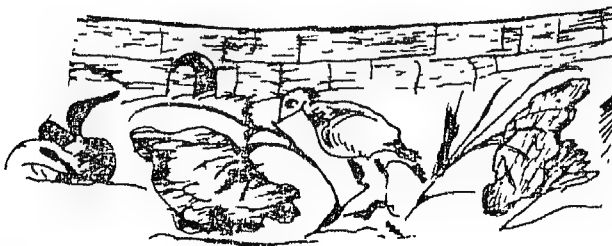
مشهد جنازى

• نرى فى لوحة منفصلة الروح بشكل طير تقف على زهرة لوتس وتحقق فى
مذبح يلتف على قاعدته شعبانين المقصود بهما إيزيس وأوزوريس ويحيط بهما
نباتات مائية وشكل الحية الملكية .

• نجد الفنان مصرى رومانى تجرى فى دمه دماء مصرية رومانية متعلقة
تعلقا وثيقا بالعقائد والوجد الدينى العميق . . .

• فان المشهد الجنائزى هذا وصورة الراعى الطيب على الجدار الجانبى
للماقية لونا بأسلوب فى التلوين يشبه الطابع الشعبى المعتاد بطابع الزخرف
الشعبى بالألوان - وبالخطوط فوق أبواب المقابر فى العصر المسيحى والموجود
منها كثيرا بالمتحف اليونانى والرومانى .

ف . م





تمثال
مجهول

تمثال مجهول :

من أضخم قطع الآثار الرومانية القديمة الغامضة التي تستحوذ كلية على مشاعر الزائر بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية ، ذلك التمثال الهائل لشخص مجهول ذو قدر . . . جالس في بها* رسمى قديم وهو وثيقة ثمينة من حجر البروفير الأحمر ، وصلتنا من أيام بها* المدينة الاسطورية " الاسكندرية " قبل غروب الحضارة الأخير وانهباء الأفكار والنظم الراسخة . . وفراغ شوارعها وميادينها ومعابدها من نصب الفن والحضارة تحت معاول الهدم وهجوم طوقان من الرمال الساقية والتمثال عشر طيه عام ١٨٧٠ بالقرب من مسجد المطارين المطل على شارع جمال عبد الناصر حيث الطريق القديم كانوب يجرى أسفله تقريبا والطرق التي راكودة العجيبة والاحياء الملكية - وقد قام باهداء هذا التمثال - الكونت زهيب - الاجنبى أحد أغنياء الاسكندرية ١٨٨٥ ، ولكن التمثال وكأنه ملتصق بالأرض الاسكندرية أعيد اليها ثانية ١٩٠١ وكتلة التمثال المدهشة من مادة حجر البروفير الأحمر والمعروف طميا باسم Porfido Rosso Antico. . وقد لاقى هذا النوع من الحجر بالذات هوى في نفوس الرومان أثناء وجودهم بمصر فقاموا باستخراجه من جبل الدخان بالصحراء الشرقية في الفترة من القرون الاولى حتى الرابع الميلادية ومن المحتمل أن هذا الحجر هو الذي كان يقصده الكاتب الروماني الاشهر " بلييني " عندما ذكر أنه أحمر اللون وفي الامكان أن تؤخذ من المحاجر كتل من أى مقاس مهما كانت كبيرة ، وتدفعنا تلك الحقيقة الى استعادة قول " بلييني " على الفور عندما تقف أمام هذا التمثال ولم يعثر على قطع فنية عديدة من هذا الحجر في طول مصر ومعرضها الا قليلا جدا مثل تمثال نصفي بالمتحف المصري لا احد الا باطرة وغطاء تابوت منقوش عشر طيه باللبان بمتحف الاسكندرية فضلا عن أنها اكتشفت في القرن التاسع عشر بقايا لتمثال ضخم من هذا الحجر عند سفح عمود السور بالاسكندرية من الغريب أنه يعتقد أنه للإمبراطور دقلديانوس ومن الغريب أن التمثال الذي يتحدث عنه قد فقد رأسه منذ عصور قديمة الى درجة سببت الحيرة لرجال الآثار

٥ التمثال مسجل بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية تحت رقم ٥٩٥٤

فانقسموا الى فريقين بصدور الرأى فى شخصية صاحبه ، ففريق رأى أنه يمثل السيد المسيح عليه السلام وفريق آخر ذهب الى النقيض ورأى فيه شخصية د قلد يانوس وهى وعدو المسيح .

٩ . ع



تخطيط توضيحي لتمثال القديس "بييترو" بكليستة بايطاليا .

التحليل الفني :

يمثل هذا التمثال الضخم - أسلوب النحت الروماني المسيحي ولذا فإن
الرأى الأثرى القائل بأنه تمثال السيد المسيح عليه السلام وهو يجلس على العرش
يعتبر أقرب الآراء العلمية والتاريخية لهذا التمثال .

• ويوجد تمثال شبيه له في الأسلوب الفني والطابع الدينى الوقور وهو تمثال
للقد يس بييترو بالحجم الطبيعي وهو مصنوع من البرونز بكنيسة بايطاليا - ووجهه
المقارنة بينهما يؤكد أن هذا التمثال صنع في نفس المرحلة الزمنية بحوثاتها الفنية
التي تميل الى الرمزية بشكل عام وكان هذا القرن الخامس والسادس عندما عادت الكنيسة
تستعين بالفن لتجسيم وتصوير الشخصيات الدينية وتوضيح القصر الدينى والتعاليم
المقدسة بعد أن لفظتها تماما قبل ذلك حتى لا تتشبه بالوثنية . وهكذا وللأسباب
أهمها نشر الدين وتقريب المفاهيم الى الناس نشأ فن الكنيسة في العهد الروماني
المسيحي واتخذ سمات خاصة بعدت عن الدينيات والمثاليات الجمالية وتقربت الى
التأصل والروحانيات من خلال إظهار رمزية خاصة وأن الفنانين في ذلك الوقت
ذهبت عنهم براعتهم في الجودة والقدرة الفنية الجيدة وبعدوا عن بواعث البحث
عن الجمال ولكن كان بحسبهم تجسيد قوة الروح ونور الايمان فيمدوا عن الواقعية
وقربوا كثيرا الى الخيال والفيبيات والوقار .

• المقارنة بين تمثالنا الضخم بالمتحف وبين تمثال القد يس بييترو بالحجم

الطبيعى . تتلخص فى النقاط التالية :

- (١) طابع الجلسة لا حد الحكماء أو الفلاسفة اليونان والرومان بشكلها البسيط والمتواضع.
- (٢) التشابه فى حركة الذراع اليسرى (مفقودة بتمثالنا بالمتحف) وهى تأخذ وضع حركة اللامام بفرض الإشارة فى الحديث .
- (٣) حركة الساقين فى كلا التمثالين واحدة للداخل والاخرى ممدودة للخارج وطرف القدم يخرج من حدود العرش .
- (٤) مساحة الصدر يقطعها خط بشكل مائل أما بثنايا القماش أو أحدهم الأذرع مضمومة للصدر .
- (٥) الرزى فى كلا التمثالين هو القميص الرومانى المعروف " الهيماتيون " والعباءة.
- (٦) ثنايا الملابس الكثيرة - هو أسلوب تتميز به هذه الفترة الفنية وتميل إلى الخط المتكرر ذو الايقاع الزخرفى متنوع الاتجاه والنسب وتشكل عند التقاء بعض هذه الخطوط ضلعا مثل وخاصة عند أسفل الرقبة على الصدر . (ويعتبر هذا الشكل لازمة فنية لكل الشخصيات الدينية فى ذلك العصر) . وتستدير هذه الخطوط فى مناطق أخرى فى أجزاء الجسم وهذه الخطوط التى تشمل ثنايا القماش تبدو كالنحت البارز فوق تجسيم شكل التمثال .
- (٧) الرقبة الخارجة من بين الاكتاف وفتحة القميص ، ذات أوتار مشدودة وشكل عمودى على الجسم تشير إلى الزهد والتكشف عن ملذات الحياة ومن الناحية الفنية تشير إلى بعد الفنان عن الواقعية فى دراسة حركة جسم الإنسان ومرونتها وإنما يحقق ما يعرفه بشكل متجمد .
- (٨) بعد الفنان عن الاهتمام بالنسب ولأن الهدف ليس إبراز الجمال والمظاهر المتكلفة كالرومان الوثنيين وإنما تبدل ذلك بالقصد بالإيعاز الروحى والفنى اللازم للمسيح المعلم .

• والتتمثال بعلامه الفنية التى تميل الى الرمزية من خلال الوداعة والزهد والبرع والبعد عن الدنيويات والمظاهر المتكلفة جعلت التمثال يتسم بالجمود فى الحركة كما هو معروف عن الفن المسيحى الرومانى وأنه لم يوجد المبرر لعمل الاحجام الكبيرة الضخمة تقليدا للوثنيين الا اذا علت مكانة شخصية التمثال فوق كل مكانة من اجلال وتعظيم وتقديس وهذا هو المبرر لوجود التمثال بالحجم الضخم هذا وأن هذا التمثال بحجمه الكبير وهيئته البسيطة يجلس على مقعد ذى مسند قصير من الخلف - هذا الجسم محمولا على خمس قوائم فالمقعد مفرغ من أسفل ما عدا الخلف فيمثل دعامة واحدة بعرض التمثال ومن الامام أرجل المقعد وأقدام التمثال فهم أربعة قوائم فتصبح كتلة التمثال الغير مسطحة دليل على جرأة الفنان واداءته فى أن يحقق هدف مقدس فى ذلك الوقت يضاهاى ما كان يراه فى العهد الوثيكنى بل ويفوقه حجا .

• والعلامات الزخرفية على جانبى المقعد وعند الوسط من الجانبين فى المقعدة هى بديلة عن الاحجار الكريمة الخاصة بالعرش . والخلفية المسطحة للعرش تدل على أن التمثال مستند لحائط خلفى بالهيكل بالكنيسة الرومانية .

• وبهذا يكون قد بينا أن التمثال لشخصية السيد المسيح عليه السلام وهو يجلس على العرش حيث كان مكانه هيكل كنيسة كبيرة وقت ذاك فى ظل الدولة الرومانية المسيحية وبذا نكون قد تركنا خلفنا الفترة الوثنية من العهد الرومانى منذ قليل وبدأنا فى طوره الرومانى المسيحى فى الاسكندرية .

ف . م



عصور الابداع الفنى المصرى القديم

١ - العصر الحجري القديم : قبل عام ٥٠٠٠ ق.م. وهو مرحلة الانهماك فى البحث عن الطعام.

٢ - العصر الحجري الحديث : ق.م. - ق.م. عصر البداية الاولى لأقدم الثقافات الفنية الابداعية وأهم مواقعها :

أ - مرمدة بن سلامة وتقع على الحافة الغربية لدلتا النيل شمال غربى القاهرة الآن بحوالى ٥٠ ك.م.

ب - ديرتاسا بجنوب مصر .

وأول ما اكتشف عنه من آثار الفن بمصر عبارة عن جزء من تمثال من الصلصال عثر عليه بين بقايا مرمدة بنى سلامة وتعد تلك القطعة الأثرية الغذة دليل العثور على النواة الفنية الأولى بمصر القديمة للآن .

كذلك عثر على آنية فخارية بدير تاسا على هيئة البوق والناقوس ومحلة بالرسوم بأساليب فطرية تجريدية مذهشة .

٣ - عصر ما قبل الأسرات : ٤٠٠٠ ق.م. - ٣٢٠٠ ق.م. وأهم مواقع الفن لهذا العصر هى :

أ - البدارى .

ب - نقادة بجنوب مصر .

تتميز حضارة البدارى بالتقدم فى صناعة أواني الفخار وتحليته سطوح بعضه بخدوش تشبه التموجات . بالإضافة الى القدرة على زخرفتها بالمناصر النباتية الشكل . . وصنع تماثيل من الصلصال والفخار لنساء أهمها تمثالا لامرأة يتميز بدقة وحساسية خطوطه وبقدرة الفنان الغائقة على الملاحظة بل لقد عكس الفنان فى هذه الأحقاب السحيقة من النحت فى المعاج (يتميز بصلاحيته للنحت ، وتماسك الجزئيات ، وملاءمته لأعمال الصقل) ولدينا تمثالا لامرأة

ولفرس النهر من هذه المادة ، ويمد مجرد اختيار تلك المادة ذات الطبيعة الجافة للنحت دليلا لا يقبل الجدل على أستاذية الفنان المصرى القديم قبل بناء الاهرامات بقرون عديدة ، كما يمد هذا الاختيار لمادة المساج بمشابة الافتتاحية الفنية الرائعة للابداع المصرى .

نقادة الأولى : ازداد نطاق الحضارة الفنية غير أنه قد صعب ذلك تأخر فى الجودة والابداع . وقد كثرت الآتية فى ذلك العصر غير أن تصوير الحيوان فى ذلك العصر ، يؤكد مهارة المصرى فى التقاط وتصوير السمات الجوهرية فى خطوط غاية الاختزال ، ومن أجمل قطع العصر الفينسية صورتان على صفحتين ، كل منهما تمثل أربعة أفراس نهر ، أحدهما خلف الأخرى .

نقادة الثانية : كانت تلك الحضارة أكثر ثراء من نقادة الأولى وأكثر اتصالا بالشعوب المجاورة . . . وقد صورت على السطوح الخارجية لأوانيها صورا مشتقة من الطبيعة للنبات والحيوان والسفن وتميزت الخطوط فى بعض الرسوم بالليونسة والحساسية . ومن أهم قطع العصر الفنية ما يعرف بصور الكوم الأحمر التى كانت تحلى جدار احدى الغرف بمنطقة الكوم الأحمر بالصعيد الواقعة بين اسنا وادفو . . . وتثل تلك الصور سفن فى صفين وحولها طوائف من الانسان والحيوان ، ومناظر للصيد ، وأرجالا يقتتلون . . . أو نساء يرفعن أيديهن . . . ومنها ما يمثل ظباء أمسك الفخ بأرجلها والظباء مصورة من الجانب وكأنها راقدة على الأرض حوله ، ومن تلك الصور أيضا ما يمثل رجلا يصرع بدبوسه رجلا راكمين على خط يمثل خط الأرض وقد استخدمت هذه الوحدة فيما بعد بمثابة رمزا للملك الذى يصرع أعداءه .

ويلاحظ أن الفنان المصرى السحيق قد استخدم الألوان ، الأبيض والأخضر والأصفر المائل للحمرة مما أدى الى التخفيف من وطأة لون الغبار الرتيب ومحاولة منه لتقليد الطبيعة باللون بقدر الامكان .

كذلك برع فنانونا نقادة الثانية فى نحت ونقش أمشاط ومقابض

وسكاكين من الملاج والحجر ومن أروع قطع العصر مقبض أحد السكاكين نقشت على صفحاته مائتان وثمان عشرة صورة لحيوانات متنوعة فى صفوف منظمة بلغت الدقة فى النقش وأن صورة كل حيوان لا تشغل أكثر من مساحة نصف سنتيمتر مربع . كما صنعت مقابض بعض السكاكين بالذهب المحلى بصور مستوحاه من الطبيعة وأهم تلك السكاكين المعروفة سكين جبل العركى . كذلك نحتت العديد من الصلابات وروءوس المقامع التى أحالها الفنان الى وثائق للطبيعة والتاريخ المصرى القديم .

العصر العتيق - الأسرتان الأولى والثانية

٣٢٠٠ ق م - ٢٢٨٠

أ - الأسرة الأولى :

من أهم القطع الفنية :

- (١) نقوش دوس الملك (المقرب) .
- (٢) نقوش دوس الملك (نمرمر) .
- (٣) صلاية (نمرمر) الشهيرة أول رمز كامل (الحكومة) .
- (٤) لوح (جت) قمة الكمال الفنى للعصر . وهو يمثل ابن الملك فوق واجهة القصر يطل عليه الصقر وقد رأى الفنان اللاهبة واحداث الانسجام للوحدات الفنية وكسر الرتابة فى آن واحد ويتفوق فنى خارق للعادة واللوح قطعة من أسرار الجمال الفنى لمصر فى طور مبكر . . وسابق لعصر النضوج .

ب - الأسرة الثانية :

يعد تشالا الملك (خع - سخم) المنحوتان من الحجر الجيرى والارداز من ابداعات العصر فهما من أروع القطع الفنية النحتية التى أجاد الفنان فيها تشيل التفاصيل المادية والسمات الداخلية الباطنة للملك . . ويمكن القول بأن هاتين القطعتين تعبدان بمثابة التمهيد لبدء فن عصر الدولة القديمة الفنى .

الدولة القديمة (عصور الأهرام)

الأسرات (٣ - ٦) : ٢٢٨٠ - ٢٢٨٠ ق م

عصر الدولة القديمة هو عصر فنى فى مصر القديمة الأصيل الذى وصل خلال تلك الفترة الى ذرا رفيعة لم تدانيها أية ابداعات فنية فى أية عصور مصرية سابقة أو لا حققة قط ففى خلال هذا العصر تم تأصيل وتلخيص كل قواعد وقيم مصر الفنية لكل العصور ، ولكن من حيث الفن وموضوعه ومادته ففى آن واحد ويمكن تلخيص فن الدولة القديمة فى الكلمات الآتية : الرسم - الجلال - الجمال - الفموض ، ولا ننسى مطلقا أن ذلك كله كان من أجل الوصول بأقصى جهد الى المعانى التالية : الدولة - الدين - البعث - والخلود .

وأهم ما تركه لنا العصر من تراث الفن

- ١ - تمثال زوسر من الحجر الجيرى .
- ٢ - لوحات " حسرع " الخشبية .
- ٣ - الأبواب الوهمية ابتداء من مادة الخشب حتى الجرانيت .
- ٤ - تماثيل خفرع من الديوريت وأهمها تمثاله الشهير من الديوريت بالمتحف المصرى .
- ٥ - تمثال منكاورع المصنوع من المرمر الذى كشف عنه رينرمرز فى المعبد الجنائزى للهرم الثالث .
- ٦ - لوحة أوزيريس الملونة .
- ٧ - تمثال رع حتب ونفرت من الحجر الجيرى الملون والعيون مطعمة بالبللور .
- ٨ - تمثال حسيونسو .
- ٩ - عنخ حفاف .
- ١٠ - تمثال شيخ البلد من الخشب والعيون مطعمة بالبللور والنحاس والمرمر والحجر الجيرى .

- ١١ - تمثال رأس أوسركاف من الجرانيت .
- ١٢ - نقوش ورسوم مصاطب فى - بتاح حتب - أخت حتب - ميروروكا بسقارة .

- ١٣ - تماثيل الكاتب المصري بمتاحف القاهرة والوفور وهي من الحجر الجيري الملون والعيون مطعمة بالبللور .
- ١٤ - تمثال رع نوفر من الحجر الجيري الملون بالمتحف المصري .
- ١٥ - تمثالان من النحاس للملك هيبي الاول وابنه (مرنرع) وهما مصنوعان بالسبيلو والطرق على قوالب خشبية وبالرغم مما لحق بهما من تلف فهما من أروع القطع الفنية من عصر الدولة القديمة وأعظم تماثيل نحاسية عثر عليها للآن من تلك الحقبة البعيدة .

الدولة الوسطى

الأسرتان (١١ ، ١٢) ٢١٣٤ - ١٧٢٨ ق م .

تأثر الفن في عصر الدولة الوسطى بتجربة مصر السياسية الاجتماعية والآلام التشكك الفكرى التى عانتها مصر زمن الفوضى والقلق الذى أعقب نهاية عصر الأهرام والرسوخ . . ولقد أدت تلك العوامل جميعها الى نزول الفرعون قليلا من عليائه وقسم الألوهية الى غمار عالم البشر والمخاوف والآلام الدنيوية الانسانية ، ولذا سمة جديدة تغطى تماثيل ملوك العصر . . سمة الواقعية فى التعبير التى تنعكس على الملامح البشرية والهموم الدفينة التى يتفوق بها المحيا والمواطن البشرية ، وأطوار العمر المتتالية المثلة فى الحجر سهمها تباين رقة وصلادة وقسوة وتكاد تماثيل الافراد وتماثيل مع تلك التى ترجع الى عصر الدولة القديمة . . ومن روائع العصر .

- ١ - تمثال من الحجر الجيري للملك (امنمحات الثالث) عثر عليه فى هرمه بهواره ويمثل الملك فى طور الشباب رقة الملامح وخلو المحيا من سمات الهموم والقلق التى داهمت الملك بعد حين من الزمان . ويمكن القول بأنه لدينا مجموعة من التماثيل لهذا الفرعون الفذ متناثرة فى متاحف القاهرة ولندن ، برلين ، وروسيا تمثل أطوار حياته جميعا وبصورة تدعو للدهشة .

- ٢ - التمثال الرائع المنحوت من خشب الأرز لسنوسرت الاول وهو أحسن - ١٦٧ -

تمثالين عثر عليهما متحف البوليتان بالولايات المتحدة عام ١٩١٥ .

٣ - تمثال السيدة (سنوى) الذى تيد وفيه فرحة مشرقة المحيا وهو من روائع القطع الفنية التى تصور الأحاسيس البشرية والعواطف الانسانية

وتعد مقابر بنى حسن التى ترجع الى عصر تلك الأسرة من الحلقات الهامة لفن التصوير المصرى بما حفلت به من مناظر ومشاهد متباينة للحياة المصرية الاجتماعية السياسية والطبيعية فى ذلك العهد . . كذلك تشهد على العصر الخاصة بأميرات البيت المالك بالدقة المتناهية والقدرة الفنية المتسامية .

الدولة الحديثة

الأسرات (١٨ - ٢٠) ١٥٢٠ - ١٠٨٠ ق م .

استرد الفنان المصرى قدرته الفنية ثانية بعد القضاء على الهكسوس وتشهد المنتجات الفنية لمهود هاتشبسوت ، وتحوتمس الثالث ، وامنحتبب الثانى ببلوغ مصر مستوى رفيعا فى زمن تلك الفترة ، فلقد سادت الخطوط اللينة القوية وشاعت الاتسام الهادئة تماثيل ملوك العصر وأضحت الأعمال الفنية الرقيقة تفيض نبلا وعظمة وتتميز بجمال وجاذبية غامضة وشاعت البساطة والوضوح النادر للنقوش الجدارية الملونة وأصبحت مصدرا لتلك البهجة الخفية التى تناسب الانسان على مر العصور عندما يقف أمام تلك الأعمال الفنية النابعة عن روح مصر الفنى الجديد زمن الدولة الحديثة وقد تخلل ذلك طفرة اخناتون الفنية العجيبة .

ومن روائع العصر الخالدة

- ١ - تمثال من المرمر (لعاشبسوت) بنيويورك .
- ٢ - تمثال تحتمس الثالث من حجر الشست الاشهب ويعد من أروع أمثلة النحت بالدولة الحديثة .

- ٣ - تمثال لتحتس الثالك من الرخام جاثيا يقدم قربانا .
- ٤ - تماثيل أمنحتب ابن حابو بالمتحف المصرى - نقوش مقبرة (رع موزا)
و (خعام حات) فى الهر الغربى بطيبة (أرضيات قصر اخناتون
بتل الممارنة المرسومة والملونة .

التماثيل الضخمة لآخاتون التى عثر عليها مدفونة على عمق كبير فى
أنقاض مبنى آتون شرق المعبد الكبير لآمون بالكرنك - ورووس نفرتيتى
بالقاهرة وبرلين - النقوش البارزة فى كتل الحجر الجبرى لمعبد سيتى بالعرابة
المدفونة - نقوش مقبرة سيتى بواى الملوك بطيبة الغربية - تمثال سسيتى
المركب من المرمر بمتحف القاهرة - تمثال رمسيس الثانى زاحفا على الأرض يقدم
القربان بمتحف القاهرة - تماثيل واجهة معبد ابي سمبل من الحجر الرملى -
تمثال رمسيس الثانى الجرانيتى الذى يزيد وزنه عن ١٠٠٠ طن (محطم الآن)

ومن أجمل تماثيل الأفراد من عصر الدولة الحديثة تمثال حور محسوب
قبل توليه العرش بنيويورك - رمسيس نحت من عصر الاسرة العشرين بمتحف
القاهرة وقد صور يطل من فوق رأسه من الخلف المعبود تحوت رمز الحكمة
والكتابة - ملهمة الافكار السديدة والوجه ينطق بالبرازة وهذوء تفشاه
طلاوة ورقية .

وتشهد نقوش معابد سيتى الاول بالعرابة المدفونة وقاعة الاساطيسين
بالكرنك والرمسيوم ومدينة حابو بقوة ملاحظة الفنان المصرى وقدره فائقة
على الرمز والتعبير وارساء المزيد من التقاليد الفنية .

مدرسة الاسكندرية الفنية

من حوالى نهاية القرن الرابع ق. م. - القرن الأول ق. م.

تعد مدرسة الاسكندرية الفنية طفرة ابداعية اغريقية اللون والمذاق أثت اثر مدارس الفن المصرية الأصلية فى وادى النيل ، غير أنها تأثرت به روح مصر الى حد كبير . . . ، وهى أثر مباشر لتدفق الاغريق على أرض مصر فى اثر الاسكندر ، وتأسيس مدينة الاسكندرية عام ٣٣١ ق. م.

وفى الحقيقة لم تكن تلك المرة الاولى لا اتصال حضارة الاغريق الفنية بالحضارة المصرية الفنية الطاغية ، فراجع اتصال عناصر الفن بين الحضارتين منذ نهايات الدولة الوسطى (على الأقل) ويصل الذروة فى عصر ملوك الدولة الصاوية بتأسيسهم نقراتيس الاغريق (٨٥ ك. م الجنوب الشرقى للاسكندرية) وقبل تأسيس الاسكندرية بحوالى ثلاث قرون تقريباً .

ولقد كان استقرار فنانيو الاغريق بمصر بصورة شبه دائمة للمرة الأولى فى التاريخ وفى ظل حكومة من سلاطهم واتصال فنانيو مصر بهم ، واطلاع فنانيو اليونان على شوامخ وأسرار الفن المصرى الذى كان فى كماله من الناحية المادية فى ذلك العصر من أعظم تجارب الفن العالمية التى لم تتكرر على هذا النحو وبهذه الكيفية . . . ومن المعروف لدينا مثلاً أن أبناء براكستيليس Praxiteles أعظم أساتذة الفن الاغريقى الكلاسيكى قد عملوا لحساب البطالمة الاوائل فى جزيرة كوس Cos ومن المحتمل أنهم قد عملوا بالاسكندرية ذاتها .

وقد تميز فن الاسكندرية من بين فروع الفن الهيلينستى باستمرار الأسلوب الايتيكي الكلاسيكى Atticstyle القديم ، فقد تأثرت مدرسة الاسكندرية بمدارس جبالرة الفن الاغريقى الثلاث (أساساً) ومدارسهم المبدعة وهم براكستيليز Praxiteles وتتميز مدرسته بالدقة فى عمل رؤوس التماثيل والمهارة فى اخراج التفاصيل الفنية برشاقة وفتنة وتمثل تماثيل التناجرا بالاسكندرية هذه الملامح بوضوح .

وسكوپاس Scopas الذى تتميز مدرسته بتمثيل النظرة العميقة بالتماثيل ووضع الرقبة على نحو خاص وتمثيل الشجر الطويل متدليا فوق الجزء الأوسط من الجبهة.

وليسبوس Lysippos الذى تتميز مدرسته ببعث الحيوية فى الأعمال النحتية والذى تعد أعماله بداية لفن التصوير الاغريقى .

وبالرغم من تأثر فن الا سكندرية منذ البداية بفن المدرسة الكلاسيكية الا أن بعد فترة من الزمان (وتلك شخصية مصر الأصيله وجوهرها الفلاب فى كل العصور) أضحت مدرسة فنية ذات خصائص وسمات مميزة ومنفصلة عن مدارس الفن الهلينستى السائدة برجامة ، وأنطاكية ، ورودوس ويمكن تلخيص خصائص مدرسة الا سكندرية الفنية فى سطور قلائل على النحو التالى أولا من ناحية الأسلوب :

امتازت الأعمال الفنية باحداث التفاعل بين الظل والنور وهو ما يطلق عليه اصطلاحا اللفظ الا يطالى المميز sfumato وهو عبارة عن اظهار تفاصيل الوجه بصورة ضبابية غير محددة وعدم الاهتمام باظهار تقاطيع الوجه بدقة أو عمل زوايا حادة منظورة له كذلك امتاز بالرقه والدقة فى التعبير وصقل المسطحات وهو أسلوب يعرف اصطلاحا بالكلمة الا يطاليية Morbidezza

الموضوع الفنى :

كان موضوع الفن هو مجتمع الا سكندرية البطلمى الذى تكون من الطبقة العليا طبقة الحكام والعلاقات الاغريقية ومن حذا حذوهم من الاجناس الاخرى وطبقة عامة الشعب ، وشاهد الفن ينقسم بدوره الى فن مثالى رسمى لتصوير الطبقة الحاكمة والالهة والنبلاء وفن شعبى يصور الحياة العامة القديمة بالمدينة الحادة وطرقاتها ولذا فلقد وصلت الينا قطع أثرية فنية تصور لنا مهرجين وراقصات ومثلات ، وموسيقيين وأبطال رياضة ، وأقوام قطنست الا سكندرية كالزنج ، ولقد أجاد الفنان السكندرى القديم تفصيل دقائيق

الحياة القديمة بالنحت والتصوير على نحو مدهش تشهد تلك الاعمال الفنية التي أخرجتها الحفريات الأثرية التي أجريت بأرض الاسكندرية ابتداءً من نهاية القرن الماضي ، كذلك تأثر فن الاسكندرية بروح الولع بالطبيعة التي أذكاهها ثيوكريتوس مبدع شعر الطبيعة والرعاة وأقرانه من شعراء العصر .

ومن أهم القطع الفنية التي لدينا أنها من عصر مدرسة الاسكندرية

١ - تماثيل التراكوتا Terracotta المتنوعة لعامة الناس والا لهــــة والكائنات الحيوانية والتي تميز جانب منها بتمثيل فن الكاريكاتير ، وكذا تماثيل التناجرا Tanagra الملونة.

٢ - جذع من الفضة لأفروديت Torsos .

٣ - كأس من الحديد المموه بالفضة والذهب للحجر ممثل عليه جنى العنــب وعصره ويقوم بالجنى والعصر أطفال الحب .

٤ - رأس لسيدة يعتقد أنها كاهنة ايزيس .

٥ - تمثال رائع من المرمر للمعبودة أفروديت مع دلفين ترجع للقرن الثالث أو الثاني ق . م .

٦ - مجموعة الاواني الجنازية الرائعة المعروفة باسم الهدراء Hydria

٧ - ساعد ضخم من الرخام واليد تقبض على كرة (عشر عليه بهنبا) .

٨ - تمثال من الرخام لبطليموس الثالث .

٩ - شاهد جنازى من الحجر الجيري نقش عليه أسماء السيدتين :

ايزيدورا Isidora وأرتيميزيا Artemisia

وقد مثل على الشاهد من أعلى سيدتين احدهما جالسة والاخرى واقفة .

١٠ - تمثال لبرنيكى الثانية زوجة بطليموس الثالث .

١١ - فسيفساء تمثل صياد يحمل درعا ورمحا وتحيطه مجموعة من الحيوانات الاسطورية .

الفن فى (العصر الرومانى)

من القرن الأول الميلادى - نهاية القرن الثالث الميلادى

كانت مدرسة الاسكندرية أحد الروافد الهامة للفن الرومانى وريث الفن الاغريقى ومن أهم مظاهر تأثر الفن الرومانى بالاسكندرية ومدرستها الهامة طرز الرسم المعروفة لدى علماء الاثار والفن (بالطرز البومبييه) نسبة لمدينة بومبى الرومانية الرائعة التى دمرها بركان فيزوف عام ٧٩ - ميلادية ويمكن القول أن فن الرسم الرومانى وفنون الرسم حتى العصور الحديثة قد تأثرت بمدرسة الاسكندرية الفنية . كذلك زودت مدرسة الاسكندرية الفن الرومانى بكثير من العناصر التى يمكن تعقبها خلال جزئيات هذا الفن .

أهم تراث الفن الرومانى بمصر :

- ١ - لوحات وأقنعة الفيوم .
- ٢ - ثلاثة لوحات جدارية جصية عشر عليها بتونة الجبل تمثل أسطورة مأساة أوديب وحسان طروادة ترجع للقرن الأول الميلادى .
- ٣ - الرسوم الملونة بجبانة النفوشى بالاسكندرية (طبقات العصر الرومانى) .
- ٤ - رسوم جدران مقبرة الوردان المكتشفة بالاسكندرية (الساقية) .
- ٥ - فسيفساء وجدت بتمى الامديد تمثل منظرا مرحا من الحياة اليومية فى مصر الرومانية معروضة بالقاعة (١٧) بمتحف الاسكندرية .
- ٦ - تمثال الاله سيرابيس على هيئة العجل أبيس من البازلت الأسود عصر هادريان (١١٧ - ١٣٨ م) .
- ٧ - تمثال دقلديانوس من حجر البرفير الاحمر (عشر عليه أمام مسجد المطارين)
- ٨ - رأس مرمرى ضخيم للمعبود جوبيتر سراييس عشر عليه بيكمان فارس بالفيوم .
- ٩ - عمود السوارى (دقلديانوس) .
- ١٠ - تمثالا الرجل والمرأة أمام غرفة الدفن الرئيسية بكتاكومب كوم الشقافة وكذا المجموعة التماثيل الرخامية النصفية التى وجدت بايقاع بثر البهو الامامى للمقبرة .
- ١١ - المجموعة النحتية الرخامية للمعبودات المصرية الرومانية المكتشفة

بمعبد الرأس السوداء .

١٢- رأس من البرونز للإمبراطور هينريان (١١٢ - ١٣٨ م) والصينمان
مطعمتان ، عثر عليه بدندر .

١٣- تابوت من الرخام مثلث على واجهته أسطورة اريادني Ariadne
عثر عليه باللبان بالا سكندرية .

١٤- اناء بورتلاند Port Land vase وهو من الزجاج الأزرق -

الذاكن وعلى سطوحه نقوش بأسلوب الكاميو تصور شاهد زفاف بليسوس
Peleus ثيتيس Thetis ويرجح أن هذا الاناء قد صنعه

أحد فناني الاسكندرية في روما في عصر أوغسطس (وقد ظهر ابتداء

من القرن السابع عشر في قصر باربريني Barberini وهو من

القطع المنسوبة لمدرسة الاسكندرية الفنية والمعروضة خارج مصر .

٩٠ ع

المراجع الأساسية للكتاب

- فى رحاب المعبود توت - دكتور/ سامى جبره
ترجمة عبدالعاطى جلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م
- تاريخ الاسكندرية منذ أقدم العصور
محافظة الاسكندرية ، ١٩٦٣ م
- الفن المصرى القديم
منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة
" محمد أنور شكرى " ، الدار القومية (مصر) ١٩٦٥ م
- مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء ٤
الحضارة المصرية القديمة
دكتور نجيب ميثا: ائيل ابراهيم - مؤسسة المطبوعات الحديثة
١٩٥٩ م
- فن الاسكندرية فى عصر البطالمة
محاضرة للدكتور/ داوود عبده داوود
- حضارات غارقة
دكتور سليم أنطون مرقص
مكتبة الدراسات التاريخية ، دار المعارف بصر ، ١٩٦٥ م
- دليل آثار الاسكندرية
دكتور هنرى رياض وآخرين ، الاسكندرية ، ١٩٦٥ م

- Excursions Archéologiques en Grèce.
Charles Diehl. Paris, 1917.
- Tanagra, Collection Des Maîtres.
Les Editions Braun & Cie. Paris.
- The Sculpture of The Hellenistic Age.
Margarete Bieber. New York, 1955.
- Ev. Bréccia, Alexandria Ad. Egyptum Bergamo, 1922.
- Manuel d'Archéologie Grecques.
Par Max Collignon - Bibliothèque de l'Enseignement
des Beaux-Arts. Paris - A. Quantin Editeur.
- Egyptian Art, J.R. Harris.
Spring Art Books. Prague, 1968.
- A Dictionary of Egyptian Civilisation.
Georges Posener (ed.) , London, 1962.
- Bull. Soc. Arch. d'Alex. n, 2, 1899
- Bull. Soc. Arch. d'Alex. n, 35, 1942.
- Bull. Soc. Arch. d'Alex. N° 42, 1967.
Henri Riad, Quatre Tombeaux de la Nécropole Ouest
d'Alexandrie.
- Archeology vol. 17, 1964 - H. Riad : Tomb Paintings from
the Necropolis of Alexandria.
- Bustes et Statues- portraits d'Egypte Romaine,
Paul Graindor. - Université Egyptienne, le Caire.
- Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine -
Librairie Larousse - Paris 1965
- Who's who in the ancient world
Penguin Books.

الفهرست

الموضوعات	صفحة
الكاتب المصرى (خنوع)	٧
اختاتون	١٧
مشاعر عائلية	٣٩
الموظف	٤٩
اللغز الصامت	٥٨
الصقر	٦٧
الاسكندر	٧٨
تناجرا	٩١
رأس برنيكى	١٠٥
غطاء تابوت	١١١
بيجاسوس	١٢١
كاهن	١٢٧
الشور أبيس	١٣٣
ساقية الورديان	١٤١
تمثال مجهول	١٥٥
محور الابداع الفنى المصرى القديم	١٦٣
المراجع	١٧٥



كتاب الجويد

سلسلة معنية بالأبحاث الفنية والكتابات الأدبية للفنانين
التشكيليين . . تصدر على نفقتهم الخاصة .

مطبوعات - كتالوج ٧٧ - الكتاب الخامس

الطبعة الأولى - يوليو ١٩٨٤ م

يصدرها: عصمت رداوستاشى - ايتليه الاسكندرية ، ٦ شارع فيكتور باسيلي الارابطة

رقم الايداع

٨٤-٤٨٠٠

لنفسه هذا الكتاب رؤية تتعدى حدود التقنيات التقليدية
 كدائما ونحن الى معالجة ذات طابع فلسفي وعصري خالص
 يلتقطها أدبه الدم الدقيق المعرق شبيبا ... فيه
 المحاولة لارتسيم مع متفقه الترييب بالرسمة تلك السبعة
 العظيم لدرسانه المصير الحريه لسياراته مظهره مع
 منظر مصري خالص تتج في الملة العلمية العجة روح
 المصير الحريه وتطلعاته التي يحاول لأنه يكامله إلى مع روح مصر
 الحضارة على ما استجبت دكا الملت عطاءات المصير
 المعرق بحاسة ودراسة وفنا مع عطاءات الحضارة
 الإنسانية والهدسية عامة فكيف لكي تتغير مسرعة مصر
 حيث لعبت في الإسكندرية ومصر منذ القرن الرابع أو
 الثالث قبل الميلاد دراهم حضاريا وثقافيا منذ ذلك الدور
 الذي يحاول الأستاذ أحمد عبد الفتاح والاسنانة
 سكره القاء المزيد من الضوء الذي عليه

Bibliotheca Alexandrina



0347750

أحمد قدرى

٩٨٤/٨/٨

الأستاذ الدكتور / أحمد قدرى

رئيس هيئة الآثار المصرية